فکشن۔ فن اور فلسفہ

ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے منتخب مقالات

ترجمہ، توضیحات، تعارف

مظفر علی سیّد

PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081

ڈی۔ ایچ۔ لارنس

اپنی وفات کے آدھی صدی بعد بھی ڈی۔ ایچ۔ لارنس (۱۸۸۵ء - ۱۹۳۰ء) ایک متنازع فیہ فنکار اور شخصیت کے طور پر ضرب المثل ہے اور یہی ایک دلیل اُس کو زندہ اور زندہ ادیب ثابت کرنے کے لیے کافی ہونی چاہیے، مگر انگریزی ادب کی تاریخ میں اُسے "شیکسپیر کے بعد سب سے زیادہ حیران کُن نابغۂ روزگار" بھی کہا گیا ہے۔ ہمہ جہت اور بے انتہا توانائی کا مظہر ۴۵ برس کی مختصر زندگی میں اُس نے بے شمار ناول، طویل اور مختصر افسانے، نظمیں، سفر نامے، انشائیے، فلسفیانہ اور نفسیاتی مقالات اور تصانیف، ڈرامے اور تصاویر تخلیق کی ہیں۔ اس کی وسیع دلچسپیوں کے دائرے میں تاریخ اور سیاسیاتِ حاضرہ، مذہب، تعلیم اور ترجمہ بھی شامل تھے۔ اور ان موضوعات پہ بھی اُس کی مستقل کتابیں یا مقالے موجود ہیں۔ اس کی موت کے بعد معلوم ہوا کہ اس کی اَن گنت تحریریں رسالوں اور اخباروں، مسودوں اور متفرقات کے مجموعوں کی شکل میں بکھری پڑی ہیں، اور کہیں اگلے چالیس برسوں میں جا کے یہ سارا ذخیرہ ہماری دسترس میں آیا۔ اس جملہ کارحیات کو دیکھ کر جہاں یہ معلوم ہوا کہ ناول اور افسانے کے بعد (جو اس کا اوّلیں کمال تھا) اُس کا شمار انگریزی کے عمدہ ترین مکتوب نگاروں میں ہونا چاہیے، وہاں تنقید کے فن میں، بالخصوص فکشن کی تنقید میں اُس نے بے حد نمایاں کارنامہ انجام دیا ہے۔ اُسے انگریزی زبان میں فکشن کے اہم ترین ناقدوں میں شمار کرنا پڑتا ہے۔

زیرِ نظر کتاب میں مظفر علی سیّد نے فکشن سے متعلق لارنس کی بہت سی اہم اور منتخب تحریروں کو نہایت عمدگی سے اردو میں منتقل کیا ہے۔

فکشن۔ فن اور فلسفہ

ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے منتخب مقالات

ترجمہ، توضیحات، تعارف

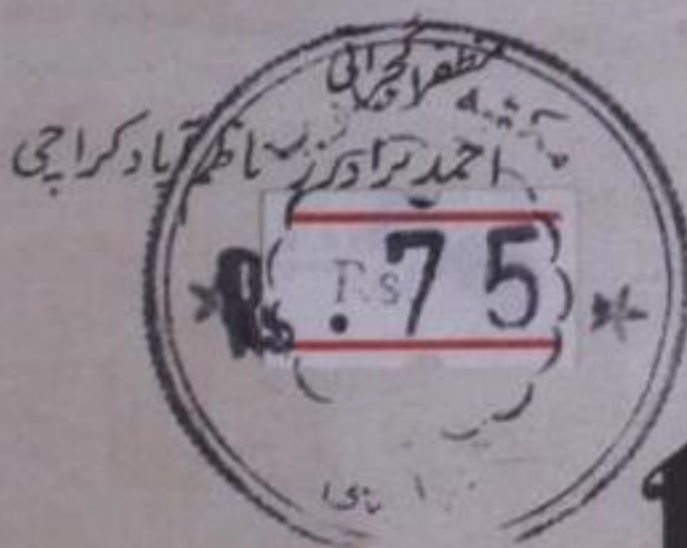
مظفر علی سیّد

مکتبۂ اسلوب کراچی

اشاعت او ۱۹۸۶ء

کتابت مظفر گجراتی

طابع احمد برادرز ناظم آباد کراچی

قیمت Rs. 75

مکتبہ اسلوب

پوسٹ بکس ۲۱۱۹ - کراچی ۱۸

"لارنس، عہدِ حاضر کا عمدہ ترین ناقد ہے اور کسی بھی دور کا ایک عظیم ناقد!"

——— ایف ۔ آر ۔ لیوس

"میں تو یہاں تک کہنے کی جسارت کروں گا کہ اگر آپ نے اُس کے تنقیدی مضامین کا مطالعہ نہیں کیا تو آپ اپنے زمانے سے اور اُس کے تاریک لمس کی تلاش سے کوئی آشنائی نہیں رکھتے۔"

——— محمد حسن عسکری

"ایک ناول نگار کے بطور، میں خود کو کسی بھی سنت جیتی سے، کسی بھی سائنسدان سے، کسی بھی فلسفی سے اور کسی بھی شاعر سے، بالاتر سمجھتا ہوں۔ یہ سب لوگ زندہ انسان کے مختلف اجزا کے عظیم ماہر ہیں مگر ان اجزا کی سالم صورت کا کوئی اِدراک نہیں رکھتے۔"

——— ڈی ۔ ایچ ۔ لارنس

مشمولات

لارنس کے منتخب مقالے

مختصرات و اقتباسات

ضمیمے

تقدیم

گورنمنٹ کالج لاہور کی "سوندھی ٹرانسلیشن سوسائٹی" ریٹائرڈ پرنسپل گوروِدت سوندھی صاحب کی یادگار کے طور پر، جو مرحوم امتیاز علی تاج کے الفاظ میں ڈرامائی پیشکش کے ایک بہت بڑے ماہر استاد تھے اور گورنمنٹ کالج کی ڈراما کلب کے بانی اور نگران بھی ——— شاید پطرس بخاری کی کیمبرج سے واپسی پر قائم ہوئی تھی، ۱۹۳۲ء یا ۱۹۳۳ء میں۔ ابتدا میں غالباً اس کے سپرد کالج کے سٹیج کے لیے مغربی ڈراموں کے اردو ترجمے فراہم کرنا رہا ہوگا۔ پطرس اور تاج کا، چیکوسلواکی مصنف کارل چاپیک کے آر۔ یو۔ آر کا ترجمہ، پطرس کا "نائیس"، چاپیک ہی کے "پاور اینڈ گلوری" کا ترجمہ "جاہ و جلال" اور شیکسپیئر کے "مڈسمر نائٹس ڈریم" کا ترجمہ "ساون رین کا سپنا" (آخری دونوں صوفی تبسم کے قلم سے) اور روسی مصنف گوگول کا (جسے کسی وجہ سے گوگل لکھا گیا تھا) ڈراما "گورنمنٹ انسپکٹر" اسی طرح وجود میں آئے۔ ان میں سے "جاہ و جلال" اور "گورنمنٹ انسپکٹر" کالج کی طرف سے شائع بھی ہوئے۔

بعد میں اس ادارے کے مقاصد میں توسیع کر کے فکشن کے تراجم بھی پیش کیے جانے لگے اور یہاں بھی پطرس نے پھر مرکزی کردار ادا کیا۔ مگر چند برسوں کے بعد یہ مفید ادارہ اپنی فعالیت کو برقرار نہ رکھ سکا۔ تاآنکہ ۱۹۴۸ء میں پروفیسر خواجہ منظور حسین صاحب علی گڑھ سے لاہور منتقل ہوئے۔ اب افسانوں کے علاوہ یہاں تنقیدی مقالات کے ترجمے بھی پڑھے جانے لگے۔ طلبہ میں سے جناب سعید اختر درانی (جو آج کل ایک ماہر طبیعیات کے طور پر معروف ہیں مگر اب بھی ادبی کام کرتے رہتے ہیں) رفیقِ مرحوم، بذل حق محمود (جنھوں نے ایرانی افسانہ نگار صادق ہدایت کے مترجم کے طور پر امتیاز حاصل کیا) اور جناب شاہد حمید (جو اب پنجاب کے محکمۂ تعلیم کے کسی شعبے میں مشغول ہیں) زیادہ تر حصّہ لیتے رہے۔ راقم السطور نے بریڈلے کے افتتاحی آکسفرڈ لیکچر "شعر برائے شعر"، آلڈس ہکسلے کے طویل مقالے "ادب میں سُوقیانہ پن" اور ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے عہد آفریں مقالے "عریانی اور فحاشی" کے تراجم نذر کیے۔ یہ دور ۱۹۵۲ء میں تمام ہوا۔

اب مدّت سے معلوم نہیں فنِ ترجمہ کی یہ تربیت گاہ کس عالم میں ہے۔ تاہم اس ربطِ باہم کی یاد میں، جو اس دیرینہ ادارے کے ارکین اور راقم السطور کے مابین ۱۹۴۸ء-۱۹۵۲ء کے بارآور برسوں میں قائم رہا اور اس کی سرگرمیوں میں شریک، اساتذہ و طلبہ کی رہنمائی اور رفاقت کے امتنان کے طور پر، اس کارِ محبت کو اسی بزم کے نام منتسب کیا جاتا ہے۔

لارنس کا تنقیدی عمل

اپنی وفات کے آدھی صدی کے بعد بھی، ڈی۔ ایچ۔ لارنس (۱۸۸۵ء۔ ۱۹۳۰ء) ایک متنازع فیہ فنکار اور شخصیت کے طور پر ضرب المثل ہے اور یہی ایک دلیل اس کو ایک زندہ اور زندہ ادیب ثابت کرنے کے لیے کافی ہونی چاہیئے۔ مگر انگریزی ادب کی تاریخ میں اسے "شیکسپیئر کے بعد سب سے زیادہ حیران کن نابغۂ روزگار" بھی کہا گیا ہے، ہمہ جہت اور بے انتہا توانائی کا مظہر۔ ۴۵ برس کی مختصر زندگی میں اس نے بے شمار ناول، طویل اور مختصر افسانے، نظمیں، سفرنامے، انشائیے، فلسفیانہ اور نفسیاتی مقالات اور تصانیف، ڈرامے اور تصاویر تخلیق کی ہیں۔ اس کی وسیع دلچسپیوں کے دائرے میں تاریخ اور سیاسیاتِ حاضرہ، مذہب، تعلیم اور ترجمہ بھی شامل تھے اور ان میدانوں میں بھی اس کی مستقل کتابیں یا مقالے موجود ہیں۔ اس کی موت کے بعد معلوم ہوا کہ اس کی ان گنت تحریریں، رسالوں اور اخباروں، مسوّدوں اور متفرقات کے مجموعوں کی شکل میں بکھری پڑی ہیں اور کہیں اگلے چالیس برس میں جا کے یہ سارا ذخیرہ ہماری دسترس میں آیا۔ اس جملہ کارحیات، کو دیکھ کر، جہاں یہ معلوم ہوا کہ ناول اور افسانے کے بعد (جو اس کا اوّلین کمال تھا) اس کا شمار انگریزی زبان کے عمدہ ترین مکتوب نگاروں میں ہونا چاہیئے، وہاں تنقید کے فن میں، بالخصوص فکشن کی تنقید میں، اس نے بے حد نمایاں کارنامہ انجام دیا ہے (سفرناموں اور انشائیوں سے قطع نظر، کہ اب لوگوں نے ان چیزوں کو ادب سے، بلکہ کسی بھی قسم کی معنویت سے بے نیاز کر دیا ہے۔ اس لیے ان چیزوں کے لکھنے والوں کو لارنس کی یہ تحریریں شاید ثقیل محسوس ہوں) پھر بھی جیسا کہ اس نے اپنی کشمکش کے دوران پیش گوئی کی تھی، اس کو پذیرائی مل کے رہی، زندگی میں نہیں تو بہت زیادہ دیر سے بھی نہیں۔ البتہ نقدِ ادب کے فن میں اس کی قبولیت قدرے تاخیر سے ہوئی، شاید اس وجہ سے کہ اس میدان میں ایک چھوٹی سی کتاب "امریکہ میں کلاسیکی ادب پر مطالعات" کے سوا، اس کی زندگی میں کوئی اور تنقیدی کتاب شائع نہ ہو سکی، حتیٰ کہ ہارڈی پر اس کی کتاب جو ۱۹۱۴ء کے قریب لکھی گئی تھی، ۲۰ برس کے بعد اس کا صرف ایک باب شائع ہوا اور پوری کتاب بالآخر ۱۹۳۶ء میں اس کی تحریروں کے ایک مجموعے

میں شامل کی گئی۔ فکشن پر اس کے نظریاتی مقالے، تنقیدی مطالعے، ادبی اور تہذیبی بحثوں میں اس کی تحریری شارکت، اپنی ترجمہ کی ہوئی کتابوں کے مفصل اور تنقیدی پیش لفظ، دوسروں کی کتابوں پر اس کے بے لاگ دیباچے، اور ان کے علاوہ ۴۰ برس کے دوران بے شمار تازہ مطبوعات پر لکھے ہوئے بے حد کٹیلے تبصرے ــــ جب یہ سارا دفینہ برآمد ہوا تو آہستہ آہستہ اس کی قدر و قیمت کا احساس بھی ایک بڑے پیمانے پر پیدا ہونے لگا۔ چنانچہ ۱۹۵۶ء میں اینٹنی بیل نے لارنس کے "منتخب نقد ادب" کو ایک جلد میں شائع کیا، جس کے چار ایک سو صفحوں میں سے کم از کم تین چوتھائی کا تعلق فکشن سے ہے، اس فن سے اور اس فن کے فلسفہ، اخلاقیات و مابعد الطبیعیات سے۔ محض اسی ایک جلد کی بنیاد پر ہی اس کو انگریزی زبان میں فکشن کے اہم ترین ناقدوں میں شمار کرنا پڑتا ہے، جن میں ایک طرف تو ہنری جیمز (۱۸۴۳ - ۱۹۱۶ء) واقع ہے اور دوسری طرف ایف۔ آر۔ لیوس (۱۸۹۵ء - ۱۹۷۸ء) اور ان دونوں کے درمیانی دور میں لارنس کے سوا کوئی بھی ایسا ناقد نہیں جس نے فکشن کے فن اور فلسفے پر اتنی گہری نظر کا تحریری ثبوت بھی باقی چھوڑا ہو۔ انگریزی سے باہر نکلیں تو ہنگری کے جرمن زبان مفکر اور نقاد جرجی لوکاچ (۱۸۸۵ - ۱۹۷۱ء) کے سوا، دنیا بھر میں شاید ہی فکشن کے موضوع پر اتنا زبردست کمال کسی کے یہاں ملے۔ یوں امریکہ کے شکاگو سکول، جرمنی کے فرینکفرٹ سکول اور فرانسیسی زبان و ادب کے پیرس سکول اور جنیوا اسکول میں اہم ناقدوں کے وجود سے شاید چند ایک لوگوں کو تھوڑی بہت آشنائی ہو اور یہ تو اب مغربی دنیا میں تسلیم کیا جاتا ہے کہ رولاں بارت (جن کا حال ہی میں انتقال ہوا ہے) اور ژورژ پولے (جو اب بھی مصروف عمل ہیں) ہمارے دور کے نہایت اہم ناقد ہیں مگر ان کی دلچسپیاں فکشن کے فن پر اس قدر مرتکز نہیں جتنی کہ متذکرہ بالا چار ناقدوں کی، جن میں لارنس کا نام اور کام کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔

جس زمانے میں لارنس نے فکشن پر تنقید شروع کی تو اس کے سامنے کم سے کم انگریزی زبان میں کوئی ایسا نمونہ موجود نہ تھا جسے وہ مشعلِ راہ بنا سکتا۔ ہنری جیمز کی تنقید اس وقت بکھری بکھری پڑی تھی اور جیمز کے پیچ دار نثری اسلوب سے لے کر اس کے ادبی نسب نامے تک جو "اسلوب کے شہید"، فلوبیئر تک پہنچتا ہے، لارنس کے لیے کوئی کشش نہ تھی، حالانکہ جیمز نے نوجوان ناول نگاروں کے ضمن میں لارنس کے حق میں ایک آدھ کلمۂ خیر کہہ کر رکھا تھا) خیر انگریزی ادب میں نہ سہی، انیسویں صدی کے مشہور فرانسیسی ناقد، سینت بو کے یہاں لارنس کو وہ چیز کسی حد تک مل جس کی اسے تلاش تھی، یعنی ناول کے کلاسیکی دور (استاندال، بالزاک، فلوبیئر، زولا وغیرہ) کے بارے میں ایک تنقیدی رویّہ۔ اس کے ساتھ ساتھ اس نے شیکسپیئر اور یونانی المیہ نگاروں کے مطالعے سے کچھ ایسی بصیرتیں حاصل کیں جن کا اطلاق ناول کے فن پر کیا جا سکتا

تھا۔ یہاں تک کہ قدیم لاطینی قصہ نویسوں اور یورپ کی نشاۃ ثانیہ کے افسانہ نگاروں سے بھی اس نے چند ایک اصول اخذ کرنے کی کوشش کی، تا کہ اٹھارویں اور انیسویں صدی میں جو نیا ناول اور افسانہ، رومانیت، واقعیت اور فطریت کی تحریکوں کے زیرِ اثر پیدا ہوا تھا، اس کو اپنا ہدف خاص بنا کے آگے چل سکے۔ فلوبیر سے لے کر ٹولسٹوئے اور چیخوف، بلکہ ٹامس مان تک کو جو اس نے ایک ہی مرض کے مریض قرار دیا ہے، زندگی کی مثبت قوتوں سے گریز اور خوف زدہ ہونے کا مرض، تو اس کے سامنے یورپ کی وہ تہذیبی اور فنی اقدار تھیں جو زندگی میں شامل اور اس سے متصادم رہی ہیں۔

لارنس نے تقریباً ۱۹۱۳ء میں تنقید کی طرف توجہ شروع کی جب کہ وہ خود فکشن کے میدان میں اچھا خاصا معروف (یا بدنام) ہو چکا تھا۔ اس سلسلے میں سب سے پہلا باقاعدہ کام جو اس نے شروع کیا وہ "ٹامس ہارڈی کے مطالعے" میں شامل ہے اور تقریباً اسی زمانے میں اس نے اپنی زندگی کے بہترین ناول "قوس قزح" اور "عورتیں محبت میں" لکھنے شروع کیے ہیں۔ گویا اس کا تنقیدی شعور اس کے تخلیقی کمال کی پشت پر موجود نظر آتا ہے۔ ہارڈی پر اس کا مطالعہ اب بھی اپنے زمانے کی تنقید سے بہت آگے کی چیز معلوم ہوتا ہے، اگرچہ لارنس کے سب سے بڑے عقیدت مند اور اس کے بعد انگریزی ادب کے عظیم ترین ناقد ایف۔ آر۔ لیوس کو بھی اس سے شکایات ہیں:

> ہارڈی پر اس کا طویل مطالعہ شاید اس چیز کی نمائندگی کرتا ہے جسے ٹی ایس ایلیٹ نے "سوچ بچار کی عام صلاحیت کا فقدان" کہہ کے لارنس پر ایک بہت بڑا الزام لگایا ہے۔ یہ ایک ابتدائی کوشش ہے اور ہارڈی سے اس کا کچھ ایسا تعلق بھی نہیں۔ لارنس بے تکلفی سے اعتراف کرتا ہے کہ وہ ہارڈی کو محض ایک ذریعہ اور ایک جہت بنا رہا ہے جب کہ اس کا حقیقی مقصد اپنے ہی خیالات کا اور وجدانی احساسات کا انکشاف، ان کی نشو و نما اور پرورش ہے۔ مجھے اس مطالعے کا تمام و کمال پڑھنا مشکل محسوس ہوا۔ اس میں پریشان خیالی اور تکرار موجود ہے۔ اور خود لارنس نے یہی باتیں دوسری جگہ پر بہتر انداز میں لکھی ہیں۔

پھر بھی لیوس کے نزدیک "اس انکشاف کی مسلسل ساکیت میں ایک نابغہ کا ذہن کام کر رہا ہے اور اس کے بغیر ہمیں بعد کی سہولت، توازن اور ایجاز نہ مل سکتا"، یعنی وہ خوبیاں جن کی بنا پر ایلیٹ ایسے لارنس کو ناپسند کرنے والے کو بھی تسلیم کرنا پڑا کہ، جدید دنیا کی تنقید کے طور پر اس کی فلسفیانہ نفسیاتی تصنیف "لاشعور کی فنتازیہ" ایک ایسی کتاب ہے جو ہاتھ کے قریب رہنی

چاہیے اور بار بار پڑھنی چاہیے۔"

اسی "لاشعور کی فنتازیہ" کے دیباچے میں لارنس نے لکھا ہے۔

میرے "فلسفہ نما" خیالات، ناولوں سے اور نظموں سے مستخرج ہوئے ہیں نہ کہ بالعکس۔ ناول اور نظمیں آدمی کے قلم سے بے ساختہ اور خود نگہی کے بغیر برآمد ہوتی رہتی ہیں مگر اس کے بعد آدمی کو خود اپنی ذات اور اشیا کو جاننے کے لیے کسی تسلی بخش زاویۂ نگر کی ضرورت کا مطلق احساس ہوتا ہے کہ اپنے تجربات سے، بطورِ ادیب اور بطورِ انسان، چند ایک خاص نتائج نکال سکے۔ ناول اور نظمیں خالص ہیجانی تجربہ ہوتی ہیں جبکہ فلسفہ نما خیالات اس تجربے سے بعد میں استنباط کیے جاتے ہیں۔ اور بالآخر، مجھے لگتا ہے کہ فن بھی کاملاً فلسفے پر منحصر ہے (اور آپ کو یہ لفظ پسند ہو تو مابعدالطبیعیات پر) مابعدالطبیعیات اور فلسفہ چاہے کہ کسی جگہ بھی صاف صاف ظاہر نہ کیا گیا ہو اور فنکار کے یہاں کافی حد تک غیر شعوری طور پر موجود ہو، پھر بھی یہ ایک ایسی مابعدالطبیعیات ہے کہ انسانوں پر قوتِ حاکمہ کی طرح مسلط ہو جاتی ہے اور سب انسانوں کے لیے کم و بیش قابلِ فہم ہوتی ہے اور ان کی رگ و پے میں جاری و ساری۔ زیادہ تر انسان کسی بتدریج نمو پانے والی اور بتدریج مرجھا جانے والی بصیرت کی مدد سے زندہ رہتے اور مشاہدہ کرتے ہیں۔ یہ بصیرت ایک متحرک خیال یا مابعدالطبیعیات کی صورت میں وجود رکھتی ہے۔ کم سے کم شروع میں ایسا ہی ہوتا ہے۔ پھر یہ زندگی اور فن کی صورت میں آشکار ہوتی ہے (آج کل) ہماری بصیرت، ہمارا عقیدہ اور ہماری مابعدالطبیعیات ایک اندوہناک انداز میں گھس پٹ رہی ہے اور ہمارا فن تو حتمی طور پر ریزہ ریزہ ہو رہا ہے۔ ہمارا کوئی مستقبل نہیں، نہ ہماری امیدوں کا، نہ مقاصد کا اور نہ ہمارے فن کا۔ یہ سب خاکستری اور فاقد نور ہو چکے ہیں۔

فلسفے کی طرح، لارنس کے تنقیدی اصول بھی اس کے ہیجانی تخلیقی کام سے مستنبط ہوئے ہیں اور ان اصولوں میں بھی سب سے بنیادی اصول "ایک بصیرت، ایک عقیدہ اور ایک مابعدالطبیعیات" کی موجودگی ہے جو ہر اہم فنکار کے فن میں مضمر ہوتی ہے (چاہے میل ول کی طرح وہ خود اس سے ناواقف ہو) مگر جس وقت اس مابعدالطبیعیات کی مجسم صورت یعنی فنکار کا فن کمزور پڑ جاتا ہے تو یہ ایک تبلیغ یا تلقین کا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ چنانچہ ہارڈی کے سلسلے میں لارنس نے محسوس کیا ہے:

مابعدالطبیعیات کی پابندی لازماً فنی ہیئت، کو جنم نہیں دیتی جب کہ مابعدالطبیعیات کی زیادہ محکم پابندی ہیئت کے کسی بھی امکان کو ختم کر کے رکھ دیتی ہے۔ فنی ہیئت، عشق اور آئین کے دوگانہ اصول کے باہمی تصادم اور بالآخر توافق کے کشف کا نام ہے۔ خالص حرکت، نفس کے ساتھ کشمکش کرتی ہوئی اور پھر بھی اس سے متحد فاعل قوت سکون کے ساتھ مل کر اس کو زیر کرتی ہوئی اور پھر بھی زیر نہ کرتی ہوئی، ان دونوں کے اختلاط باہم سے ہی فنی ہیئت کو جنم ملتا ہے اور چونکہ دونوں کو ہمیشہ نئے حالات میں ایک دوسرے سے ٹکرانا لازم ہے، اس لیے ہیئت کو ہر بار مختلف ہونا پڑتا ہے ہر فن پارہ اپنی الگ ہیئت رکھتا ہے جو کسی بھی دوسری ہیئت سے غیر متعلق ہوتی ہے۔ ناول اور ڈراما لکھنے والوں کے لیے یہ کام سب سے مشکل ہے کہ اپنی مابعدالطبیعیات کو، اپنی ہستی اور اپنی دانش کے نظریے کو، اپنی ہستی کے زندہ احساس سے جدا نہ ہونے دیں کیونکہ ناول ایک جہان اصغر ہے۔ اور چونکہ انسان کے لیے مشاہدۂ کائنات کے دوران لازم ہے کہ کسی نہ کسی نظریے کی روشنی میں مشاہدہ کرے، اس لیے ہر ناول میں کوئی نہ کوئی عقبی زمین، ہستی کے کسی نظریے کا تعمیری قالب، کسی مابعدالطبیعیات کا ہونا لازم ہے مگر مابعدالطبیعیات کو ہمیشہ فنکار کے شعوری ہدف کے ماورا فنی مقصد کا ساتھ دینا چاہیے ورنہ ناول ایک مقالہ بن کے رہ جائے گا۔

ناول کو مقالے کی طرح لکھنا، آج ایک نیا معمول بن رہا ہے، بالخصوص، فرانسیسی "نئے ناول"، یا اینٹی ناول،، کے نمائندوں کے یہاں — مثال کے لیے ناتالی ساروت اور روب گریئے۔ اسی طرز پر ہمارے ہاں بھی ایسے افسانے ایک صنعتی پیداوار کی طرح کھٹاکھٹ مشین کے منھ سے باہر نکل رہے ہیں ——————— مگر لارنس ایسے فنکار کو کسی وقت بھی یہ بات پسند نہیں کہ فن، مابعدالطبیعیات کا، یا کسی عملی شعوری نظریے کا غلام ہو کے رہ جائے۔ مگر وہ فن کو ایسا ہلکا پھلکا اور بے تہ بھی نہیں دیکھنا چاہتا کہ اس میں عام انشائیے یا غنائی نظموں کی طرح سرے سے کوئی گہرائی موجود نہ ہو۔ فکشن کے فن میں یہ گہرائی، اس کے اساطیری اور علامتی جہت سے پیدا ہوتی ہے۔ اور چاہے یہ جہت فنکار کو شعوری طور پر خود معلوم نہ ہو، اگر وہ ایک ایسا سچا فنکار ہے تو یہ اس کے فن میں خود بخود آ جائے گی۔ "لاشعور کی نشاۃ ثانیہ" ہی میں ایک اور جگہ پر جہاں لارنس علم طبقات الارض یا زمین شناسی کے ماہرین کے دریافت کردہ "عصر یخ" (یا "گلیشل پیریڈ")، کی بات کرتا ہے تو اس سے پہلے اور بعد کے زمانوں کا یوں تصور کرتا ہے:

(اس دور سے پہلے کی) دنیا میں، لوگ زندگی کرتے اور سکھاتے اور جانتے تھے اور تمام کرۂ ارض پر ایک مکمل مشابہت موجود تھی۔ اس وقت کے انسان، اٹلانٹس سے لے کر پولی نیشیا تک (جو ایک مسلسل قطعۂ زمین تھا) اِدھر سے اُدھر گھومتے پھرتے تھے جیسے آج کل یورپ کے اور امریکہ کے درمیان جہازوں کے ذریعے آنا جانا ہوتا ہے۔ یہ تبادلہ باہم مکمل تھا اور علم یا سائنس ساری زمین پر ایک آفاقی حیثیت رکھتی تھی اور آج کی طرح ایک عالمی ورثہ تھی۔ پھر یخ کے تودے پگھلنے لگے۔ اور دنیا بھر میں ایک بہت بڑا طغیان آگیا جس میں غرقاب براعظموں کے پناہ گزیں امریکہ، یورپ، ایشیا اور جزائر بحرالکاہل کے بلند مقامات میں منتقل ہو گئے۔ بعض لوگ فطری طور پر غار کے آدمیوں کی شکل میں تنزل کر گئے، پتھر کے نئے اور پرانے ادوار میں واپس چلے گئے اور بعض نے اپنے شاندار اور خلقی حسن و جمال اور کمال حیات کو قائم رکھا، جیسے کہ جنوبی جزائر کے باشندوں نے۔ بعض افریقہ میں وحشیوں کی طرح گھومنے لگے اور چند ایک گروہوں نے۔ جیسے (آئرلینڈ کے) ڈروئڈ لوگوں نے، (شمالی اطالیہ میں) اطروریہ کے باشندوں نے، کلدانیہ، ارمینیا اور چین کے لوگوں نے (عصرِ یخ سے) پہلے کے دور کو فراموش کرنے سے انکار کر دیا، مگر وہ بھی حکمتِ قدیم کو نیم فراموش شدہ، علامتی اشکال کی صورت میں تعلیم دیتے ہیں۔ اور یوں، علامت کی شدید قوت کم سے کم جزوی طور پر (انسانی) حافظے میں موجود ہے۔ اور ایسے ہی وہ تمام عظیم علامات و اساطیر جو ہماری تاریخ کے آغاز میں دنیا پر غالب نظر آتی ہیں اور تقریباً ہر ملک اور ہر قوم میں ایک سی ہیں، عظیم اساطیر جو باہم مربوط ہیں اور اسی وجہ سے یہ پھر سے ہمیں مسحور کر رہی ہیں جبکہ سائنسی طریقۂ فہم کی جانب لے جانے والی جبلت تقریباً صرف ہو چکی ہے۔

مابعد الطبیعیات، اساطیر، علامت اور فکشن کا فن۔ لارنس کے نزدیک ان سب کے درمیان اعلیٰ سطح پر ایک گہرا ربط موجود ہے اور فکشن کے بڑے فنکاروں کے یہاں اس نے اس ربط کی جلوہ گری جس طرح مشاہدہ کی ہے، ایسے تو شاید پیشہ ور "اساطیر شناسی کے ماہرین" کے یہاں بھی خال خال ہی ملے تو ملے۔ لارنس کو یہ اساطیری علامات اور ان ہی کے اندر مضمر ایک مابعد الطبیعیاتی نظام جس طرح یونانی المیہ نگاروں میں اور شیکسپیر کے یہاں نظر آتا ہے، اسی طرح ہارڈی کے یہاں، ایملی برونٹی کے یہاں، ٹولسٹوئے کے یہاں، بلکہ امریکہ کے "کلاسیکی" ناول نگاروں میں ہاتھورن اور میل ویل کے یہاں بھی دکھائی دیتا ہے۔ کہیں کم، کہیں زیادہ، کہیں زیادہ شعور و احساس کے توافق کے ساتھ، کہیں دونوں کے مابین ایک تصادم کی صورت میں۔

تصادم کے بنیادی تصور کے باوجود، یہ بھی کہا جاتا ہے کہ لارنس میں المیہ کی حس سرے سے موجود ہی نہیں تھی۔ اور اس کی شہادت کے طور پر اس کے اپنے ناولوں کا ذکر کیا جاتا ہے۔ جن میں المیہ کا فقدان بتایا گیا ہے۔ اگرچہ یہ کہنا کسی حد تک درست ہوگا کہ لارنس اپنی زندگی اور اپنے فن میں ایک ایسی کشمکش کا قائل اور عامل معلوم ہوتا ہے جس میں ایک بے مثال ہمت اور شجاعت موجود ہو، جو آسانی کے ساتھ شکست کو قبول نہ کرے۔ مگر لارنس نے ہارڈی سے لے کر میل ول تک جن المیہ ناولوں پر تفصیل سے ہمدردانہ بحث کی ہے، وہ اس مفروضے کی حتمی طور پر تردید کرتی ہے۔ خود اس کے چند ایک ناولوں میں گہرا المیہ احساس واضح طور پر موجود ہے۔ مثلاً "عورتیں محبت میں" کا تو موضوع ہی یہی ہے کہ مرد دوست کی موت آدمی کی زندگی میں، اور شخصیت میں، ایک ایسا خلا چھوڑ جاتی ہے کہ اپنی عورت بھی اسے پر نہیں کر سکتی۔ پھر چند ایک ناولٹ اور افسانے ایسے ہیں جن میں انسان کا، اپنے سے بڑی قوتوں کے ساتھ تصادم ہوتا ہے اور اس کو ایسی المناک شخصیت نصیب ہوتی ہے جس کو گہرے المیے کے سوا کوئی دوسرا نام نہیں دیا جا سکتا۔ البتہ اکثر تحریروں میں انسان کی قوتِ محرکہ کچھ ایسے اعتماد اور تسلسل کے ساتھ عمل میں آتی ہے کہ لارنس کو رجائیت پرست سمجھنا بہت آسان محسوس ہوتا ہے، اگرچہ اس کے نزدیک یہ رجائیت بھی ناگزیر ہے۔ "آخر اس تباہی کے تودے اور شکست و ریخت کے درمیان کوئی تو ہو جو حیات اور نمو کے لیے آواز اٹھائے!" چنانچہ لارنس کی امید بھی، کسی نہ کسی المیہ صورتِ حال کے پس منظر میں ابھرتی ہے، جیسا کہ اس نے خود معاصر شاعری کے ایک مجموعے پر تبصرے کے دوران لکھا ہے:

> پچھلے چند ایک برسوں میں بہت سی چیزیں منہدم کر دی گئیں۔ کیونکہ ایمان اور یقین خوردہ نوشی کا ایک ذریعہ بن گئے تھے اور عبادت گاہیں قربانیوں کے تبادلے کی منڈیاں بن چکی تھیں، اس لیے ایمان اور یقین اور عبادت گاہوں کی توڑ پھوڑ ضروری ہو گئی تھی۔ اس مرتبہ سائنس، یا مذہب کے کسی نئے فرقے کی نسبت، یہ جنگ فن کی مدد سے لڑی گئی اور یہ فن ہی تھا جو ہمارے لیے انہدام کا فریضہ انجام دے رہا۔ نٹشے نے مسیحی مذہب کو اس کی موجودہ حالت میں، ہارڈی نے انسان کی سعی و تلاش میں ہمارے یقین کو، اور فلوبیئر نے محبت میں ہمارے اعتقاد کو مسمار کر دیا۔ اب ہر چیز ہمارے سامنے ٹوٹی پھوٹی پڑی ہے اور ہم عمومی حقیقت کو پھر سے دیکھ سکتے ہیں۔ ہم قید میں تھے اور روزن میں سے جھانک جھانک کر آسمان کی طرف تک رہے تھے۔ عظیم قیدیوں نے سارے روزن توڑ کے رکھ دیے ہیں کیونکہ ان میں سے حقیقت اچھی طرح دکھائی نہیں دیتی ہے اور یہ پیچھے کھنڈرات میں سے پورے کا پورا آسمان لپک کے ہمارے سامنے آ گیا ہے۔

شاید ایسی ہی بنیاد پر ایک معلم نقاد، لارنس لرنر نے اپنی کتاب میں جو اس نے "تین راست گو" فنکاروں (جین آسٹن، جورج ایلیٹ اور ڈی ایچ لارنس) کے بارے میں لکھی ہے، لارنس پر اپنی بحث کا خلاصہ کرتے ہوئے اسے "ایک رومانی تخریب کار" بنا دیا ہے یہ جزوی طور پر درست بھی ہو تو مگر لارنس کے ان تعمیری افکار کا کیا کیجیے گا جو اتنے ہی واضح طور پر اس کے یہاں موجود ہیں، در حقیقت لارنس کا ذہن، ایک جدلیاتی مفکر کا ذہن تھا جو کسی بھی سہولت پسندانہ نظریے کو کسی بھی حالت میں قبول ہی نہیں کر سکتا تھا۔ چنانچہ جہاں اس نے ایچ۔ جی۔ ویلز اور برنرڈ شو کی رجائیت پسندی کو سطحی قرار دیا ہے، وہاں اس نے ناول نگاروں میں آرنلڈ بینٹ بلکہ کونریڈ تک کی اداسی اور تسلیم رضا کو قابلِ اعتراض گردانا ہے۔ "کونریڈ کی کہانیاں کتنی اچھی ہیں! مگر یہ کشمکش سے پہلے ہی سپر اندازی؟ یہ تو قبول ہی نہیں کی جا سکتی ہے!" اس قسم کی انفعالی سپردگی اور "گیلے رومال کی جذباتیت" پر لارنس کا احتجاج ایک ارفع المیے کے تصور کی روشنی میں ہی ممکن تھا۔ (وہ ہمارے یہاں ہوتا تو فانی کی مرگ پرستی کے ساتھ فراق کی افسردگی اور مرحوم ناصر کاظمی کی اداسی پر بھی معترض ہوتا اور اس کے بالمقابل میرؔ کے دلِ ناتواں کی داد دیتا کہ اس نے مقابلہ تو خوب کیا) اس میں شک نہیں کہ لارنس نے شیکسپیئر کے ہیملٹ کو بھی ایک کمزور قوت قرار دیا ہے اور اس ڈرامے کے انجام کو مضحکہ خیز تک کہہ دیا ہے اور اسی طرح یونانی المیہ نگاروں میں ایسکیلس کے مقابلے میں یوریپڈیز کو ایک مستحکم المیہ کا خالق ماننے سے انکار کیا ہے بلکہ ایک جگہ تو خود ایسکیلس کا اپولو بھی اسے ایک احمق ہی معلوم ہوا ہے مگر یہ سارے "غیر رسمی تاثرات" بھی ایک۔ ارفع المیے کے تصور کی روشنی میں ظاہر کیے گئے ہیں اور جہاں تک "جدید المیہ" کی ناتوانی کا تعلق ہے (جس پر ہمارے معاصر نقاد جورج سٹائنر نے ——— ایک پوری کتاب "المیہ کی موت" کے نام سے لکھ دی ہے جو اپنی تفصیلات کے باوجود وہی کچھ کہتی ہے جو لارنس نے ہارڈی کے سلسلے میں برسوں پہلے لکھ دیا تھا) تو لارنس کو یہاں متصادم قوتوں میں مساوات یا برابر کی ٹکر کا سراغ نہیں ملتا۔ ہارڈی کے کرداروں کی شہ رگ پر ہاتھ رکھتے ہوئے، اس نے ان کی کمزوری کو محسوس کیا ہے:

> یہ صلابت کا فقدان ہے اور رائے عامہ کے سامنے تذبذب، جس کی وجہ سے ہارڈی کے ویسکس ناول، خالص المیہ کے رتبے کو نہیں پہنچتے۔ ان میں ہستی کے اَن مٹ، ناقابلِ تغیر قوانین کی خلاف ورزی نہیں ہوتی۔ ان میں زندگی کی اہم قوتیں آپس میں متصادم نہیں ہوتیں جو کہ ناگزیر المیہ اپنے ساتھ لے کے آتی ہیں اور جو ضروری نہیں کہ موت ہی کی شکل میں ہو، جیسا کہ ہم عظیم الشان ایسکیلس کے یہاں دیکھتے ہیں۔ ایسکیلس میں مرد اپنی سطحی ترین حالت میں رائے عامہ سے مغلوب ہوتا ہے اور عمیق ترین حالت

ہیں اس انسانی ہیجان سے جس کے مطابق ہم ایک ساتھ، جماعت کی شکل میں زندگی بسر کرتے ہیں :-

درحقیقت لارنس نے جتنے بھی ناولوں کے تفصیلی مطالعے اور دیباچے اور تبصرے لکھے ہیں (یا جن چیزوں کے ترجمے کیے ہیں) ان میں بڑی اکثریت المیہ تحریروں کی ہے۔ ہارڈی کے تین ناولوں پر اور ان کے بعد امریکی ناولوں میں سے ہاتھورن کے "حرف سرخ" اور میل وِل کے "موبی ڈک" پر۔ حتیٰ کہ جن ناولوں سے وہ کسی نہ کسی بنیاد پر شدید چڑ محسوس کرتا ہے : فلوبیر کے "مادام بواری" سے، ٹولسٹوئے کے "اینا کارینینا" اور دستوئیفسکی کے "کارامازوف برادران" سے ۔ وہ بھی سب المیہ ناول ہیں اور ان پر لارنس کے اعتراضات تصور المیہ کی روشنی میں ہی کیے جاتے ہیں۔ پہلے "مادام بواری" پر اعتراض کی نوعیت کو دیکھیے جو صقلیہ کے اطالوی ادیب "ورگا" کے ناول "استاد ٹریسو الدو" کے دیباچے میں کیا گیا ہے اور جس میں "واقعیت" کی حدود پر تنقید شامل ہے :

"واقعیت کے ساتھ مصیبت یہ ہے ۔ اور ورگا ایک واقعیت پسند تھا کہ ادیب اگر فلوبیئر یا ورگا کی طرح خود ایک خاص الخاص آدمی ہو تو اپنے ذاتی المیے کو اپنے سے کم تر لوگوں میں بھی کارفرما دیکھنے لگ جاتا ہے۔ میری رائے میں "مادام بواری" کے خلاف ایک حتمی تنقید یہ ہے کہ ایما بواری اور اس کا شوہر شارل اتنے کم اوقات لوگ ہیں کہ گستاو فلوبئیر کے المیے کا احساس اپنے کاندھوں پر اٹھانے سے معذور ہیں۔ گستاو فلوبئیر کوئی معمولی آدمی نہیں تھا مگر چونکہ وہ ایک واقعیت پسند ہے اور کسی قسم کے ہیرو میں اعتقاد نہیں رکھتا، اس لیے وہ اپنے عمیق اور تلخ المیہ شعور کو ایک دیہاتی ڈاکٹر اور اس کی بے چین بیوی کے اندر داخل کر دیتا ہے۔ نتیجۃً ایک ناموزونیت کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ بلاشبہ "مادام بواری" ایک عظیم کتاب ہے اور زندگی کی ایک متحیر کن تصویر مگر ہم اس حقیقت الامر کی ناپسندیدگی سے باز نہیں رہ سکتے کہ گستاو فلوبئیر کی عظیم روح گویا کہ ایما اور شارل کے عام سے جسموں میں حلول کر دی گئی ہے۔ یہ بے جوڑ بات ہے اور جوڑ ملانے کی خاطر آپ کو طرح طرح کے ٹانکے لگانے پڑتے ہیں اور یہ کے ٹانکے جو چھپے نہیں رہ سکتے ۔

(اس کے مقابلے میں) شیکسپیئر کی المیہ روح شاہوں اور شہزادوں کے جسم مستعار لیتی ہے۔ کسی شیخی کی بنا پر نہیں بلکہ فطری مماثلت کی بنا پر۔ آپ ایک خاص روح کو ایک عامی کے بدن میں داخل نہیں کر سکتے۔ عوام کی روحیں بھی عوامی قسم کی ہوتی ہیں۔ فلوبئیر اور ورگا

کی تمام تر اشرافیانہ ہمدردی، بواریوں کو اور میلاوو گلیوں کو، عام قسم کے آدمی بننے سے نہیں روک سکتی۔ ان کو عمداً اپنی عمومیت کی بنا پر منتخب کیا گیا ہے، ساونت یا سورما ہونے کی بنا پر نہیں۔ مصنف نے ادنیٰ لوگوں میں ایک چھپا ہوا خزانہ فرض کر لیا ہے مگر اسے خود اپنے خزانے کا ایک بڑا حصہ ان کو ــــــ مستعار دینا پڑتا ہے تا کہ یہ ادنیٰ لوگ بھی کچھ نہ کچھ بیش قیمت چیز تو اپنے پلّے بھی دکھا سکیں۔

لہٰذا اگر (درگا کا ناول) مالا دو گلیا، پچھلے برس کی جنتری لگتا ہے تو مادام بواری بھی آج کی چیز نہیں، دونوں انیسویں صدی کے اس دور کی پیداوار ہیں جب جذباتی جمہوریت کا خروش تھا اور ادنیٰ لوگوں میں نامعلوم خزانوں کی جستجو کی جاتی تھی،،

ایک سورما ہیرو کے فقدان پر زور دینے میں ایک قباحت تو یہ ہے کہ یہی راستہ "اشتراکی واقعیت" کے "مثبت ہیرو"، کی طرف بھی جاتا ہے (اگرچہ لارنس کے دفاع میں کہا جا سکتا ہے کہ اس قسم کے مثبت ہیرو میکانکی ہوتے ہیں اور ان کی بنیاد کسی مستحکم احساس اور مابعد الطبیعیات کے توافق پر نہیں ہوتی ــــ یعنی وہی بات جو مارکسی نقاد لوکاچ نے سٹالن کے ادبی مشیر ژدانوف کے بالمقابل کہہ رکھی ہے۔) دوسرے یہاں لارنس خود اپنی کہی ہوئی ایک عمدہ بات کو بھول گیا ہے کہ "ایک بڑی کتاب اپنے زمانے تک جس میں وہ پیدا ہوئی، محدود نہیں رہتی،" اور "مادام بواری" کا شمار یقیناً ایسی کتابوں میں ہے۔ اور یہاں اس کی دوامی اہمیت کے بارے میں صرف یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ یہ ایک عظیم کتاب ہے" اور جب تک اس کی عظمت کی کوئی دائمی تعبیر نہ کی جائے یہ ادبی رائے عامہ کی رسمی تائید ہی معلوم ہو گی۔ اصل میں لارنس کو اپنے دور میں کسی زبردست ہیرو کی تلاش تھی (جیسے حافظ کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ایک مردِ آہن کا منتظر تھا) اور ناول اس خواہش کا، اس کشمکش کا اور اس کشمکش کے المیے کا اظہار نہ کرے تو اسے پسند ہی نہیں آتا تھا آرنلڈ بینیٹ پر اس کا بے نظیر فقرہ ہے کہ "المیہ کو مصیبت کے سامنے ایک ضربِ محکم کی طرح ہونا چاہیے" مگر جمہوری دور کا المیہ یہ نہیں ہے کہ اس میں قیادت کا امکان ہی نہیں بلکہ شاید یہ ہے کہ اس دور کی قیادت، کشمکش کی بجائے زیادہ تر رحم کی اپیل کرتی ہے اور جہاں محض رحم کی اپیل ہو، وہاں المیہ کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ المیہ ہیرو تو ہمیشہ سے ایک نہایت قابلِ تقلید مثال کی طرح زندہ رہتا ہے، چاہے شہید ہو جائے یا بظاہر بے اثر بنا دیا جائے۔

مگر لارنس کو واقعیت پر صرف یہی ایک اعتراض نہیں تھا۔ ٹامس مان کے ناول "وینس میں وفات"، پر تبصرہ کرتے ہوئے، اس نے "واقعاتی معروضیت"، اور "واقعاتی اسلوب کے بے شب و روز

کی مشقت ،، دونوں کا مذاق اڑایا ہے اور ان کو تخلیقی بے ساختگی اور مصنف کے زندہ احساس کی نمائندگی کے منافی قرار دیا ہے۔ اصل میں یہ بھی ایک جدلیاتی تقابل کا مضمون ہے اور عظیم واقعاتی فنکار (جن میں فلوبیئر اور ٹامس مان دونوں کو شمار کرنا ہوگا، بلکہ خود لارنس کو بھی!) بالآخر اس تقابل و تصادم کو ایک اعلیٰ سطح پر متحد کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں مگر لارنس کی بات دوسرے درجے کے واقعیت پسندوں کے بارے میں یقیناً درست ہے جو ایک ہی طرف کے ہو کے رہ جاتے ہیں۔

البتہ اس میں شک نہیں کہ لارنس کی تنقید کا کمزور ترین حصّہ وہ ہے جہاں روسی ادب کے تین بڑے المیہ نگاروں —— ٹولسٹوئے، دستوئیفسکی اور چیخوف سے بحث کی گئی ہے اور ان کو ایک نہ ایک (ہر بار مختلف) بنیاد پر رد کیا گیا ہے۔ ٹولسٹوئے کا وَرونسکی اس کا ہدفِ خاص ہے اور اس نے شاید ایک درجن تحریروں میں ٹولسٹوئے کے اس کردار اور اس کے تصور پر سخت تنقید کی ہے۔

۱۹۵۶ء میں لارنس کی "منتخب نقدِ ادب" کے شائع ہوتے ہی، ہمارے اپنے بے نظیر ناقد مرحوم محمد حسن عسکری نے "پاکستان ٹائمز" میں اس پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا (مکمل تبصرے کے ملاحظہ ہو ضمیمہ نمبر ا)

"رہا یہ کہ آیا لارنس اپنے محاکموں میں یا قضاوتوں میں جلد بازی اور بے صبری سے کام لیتا تھا کہ نہیں، یا یہ کہ وہ اکثر غلط اور خال خال ہی درست بات کہتا تھا، تو یہ ملاحظات ہمیں خردہ گیر مدرسوں اور بقراطوں کے لیے چھوڑنے پڑیں گے کہ وہ اپنے اطمینان قلب کے لیے بال کی کھال نکال سکیں"!

کسی بھی ناقد کا اصل کمال (چاہے وہ لیوس کے الفاظ میں "عصرِ حاضر کا عمدہ ترین ناقد" ہی کیوں نہ ہو) اس چیز میں ہوتا ہے جسے اس کا تنقیدی عمل کہیے اور جس میں اس کی ادبی ترجیحات، اس کی محبتیں اور نفرتیں اور ان کو ہمارے لیے ایک مفصل اور مسلسل تجزیاتی مطالعے کے ذریعے قابلِ قبول بنانا شامل ہوتا ہے۔ اور حیران کن بات تو یہ ہے کہ لارنس نے یورپ اور روس کی ادبیات، انگلستان اور امریکہ کے "کلاسیکی" ادب بلکہ اپنے معاصرین تک کے سلسلے میں کس قدر کم غلطیاں کی ہیں۔ اور اگر فکشن کے دو بڑے فنکاروں —— فلوبیئر اور ٹولسٹوئے —— کی نسبت اس میں ایک چڑ سی پائی جاتی ہے، تو بھی وہ ان کے فنی کمال کا کبھی منکر نہیں ہوتا۔ ان کی مابعد الطبیعیات کو مستحکم نہیں سمجھتا۔ اور کم سے کم ٹولسٹوئے کے سلسلے میں اس کا رویہ ایسا ہے کہ ایف۔ آر۔ لیوس کو پہلی بار ایک غیر ملکی کتاب "اینا کارینینا" پر ایک مقالہ لکھنے کی ضرورت محسوس ہوئی جس کے ذریعے لارنس کی خطاؤں کی تلافی بھی کی جا سکے اور ان کی

ناویل بھی۔ (فلوبیئر کے سلسلے میں ایسا کرنے کی خواہش اس لیے پیدا نہ ہوئی کہ یہاں یبوس، لارنس کی تائید کرتا ہے۔)

بہر حال ٹولسٹوئے کے سلسلے میں لارنس کی فردِ جرم، تین شقوں پر مشتمل ہے:۔

۱۔ "جب ورونسکی، اینا کو پالیتا ہے تو کوئی نہیں کہ طمانیت محسوس نہ کرے۔" پھر یہ کیوں نہ ممکن ہوا کہ دونوں مل کر اپنی ایک الگ دنیا بسا لیتے اور اونچی سوسائٹی کے مقاطعے سے مرعوب نہ ہوتے۔ انہیں چاہیے تھا کہ اوپیرا ہاؤس میں جب "اشراف" نے ان کو دیکھ کر پیٹھ موڑلی تھی تو ان کی پیٹھ کو، ان کے چہرے سے بہتر سمجھتے (گویا کہ ورونسکی اور اینا پر، بقول یبوس، اصل اعتراض یہ ہے کہ انھوں نے خود لارنس اور فریڈا کی طرح عمل کیوں نہ کیا، اور رائے عامہ سے دب کر کیوں رہ گئے؟ یعنی یہاں عسکری کے الفاظ میں کسی، "جلد بازی یا بے صبری" کا قصہ نہیں، زندگی بھر کا معاملہ ہے۔)

۲۔ "جنگ اور امن" میں ٹولسٹوئے، ایک مرتے سے بھدے آدمی کو جو اپنی بیوی ہلمک کے بالمقابل نفرت ہے، کیوں توجہ کا مرکز بناتا ہے؟ اور اس کے مشاہدات واحساسات میں اپنی طرف سے اضافہ کیوں کرتا ہے (گویا یہ وہی اعتراض ہے جو فلوبیئر اور ورگا کے سلسلے میں کیا گیا تھا اور جس میں "واقعیت" کی پوری تحریک شریک ہے۔)

۳۔ "رستاخیز" نام کے ناول میں، ٹولسٹوئے فنکاری کو قطعاً ترک کر کے ایک مبلغ محض بن کے رہ جاتا ہے (اس مرحلے پر تو اس نے خود "اینا کارنینا" تک لکھنے کو ایک بیکار کا شغل بتایا تھا) یہاں وہ کرداروں کا ایک ایسا جوڑا بناتا ہے جن میں کوئی جوڑ نہیں، ماسوا جذبۂ رحم کے، جو بے حد سطحی اور مبلغانہ معلوم ہوتا ہے۔

ان میں سے تیسرے اعتراض کے سلسلے میں، تنقید کی رائے عامہ، لارنس کے ساتھ ہے کہ "رستاخیز" واقعی ایک کمزور، ناقابلِ دفاع قسم کی تبلیغاتی تحریر ہے۔ مگر "جنگ و امن" کے پیئر کو ہیرو سمجھنے کی بجائے ایک "دیدبان" یا مشاہدۂ زمان ومکان کا ایک ذریعہ سمجھا جائے اور اس کی خانگی زندگی کو نپولین کے حملے سے پہلے کے روس کی ایک نمائندہ تصویر، تو اعتراض کی گنجائش بہت کم رہ جاتی ہے۔ (یہ بات اس طویل فلم میں، جو خود روسیوں نے اس ناول پر بنائی ہے اور جو راقم السطور نے ۱۹۶۹ء کے دوران تہران میں دیکھی تھی، اور بھی نمایاں کر دی گئی ہے۔ یہاں پیئر زیادہ تر تفریح کا ذریعہ بنتا ہے) ایک ایسے دور میں جبکہ پوری قوم زندگی اور موت کی جنگ لڑنے میں مصروف ہے، پیئر کی مضحکہ خیزی شہزادہ آندرے کے مقابلے میں اور بھی زیادہ ابھر کے سامنے آتی ہے اور لارنس کو جس کا ذہن بنیادی طور پر جدلیاتی ہے، یہ تقابل نظرانداز نہیں کرنا چاہیے تھا۔

باقی رہا "محافظ دستے کا افسر"، ورونسکی جو کہتا ہے کہ "میں بطورِ انسان تو ختم ہو چکا ہوں مگر افسر

کے طور پر شاید اب بھی کارآمد ثابت ہو سکوں"، تو یہ محض رائے عامہ سے خوف کی بنا پر نہیں کہا جا سکتا۔ یہاں صرف اوپیرا ہاؤس کے ناظرین کا قصہ نہیں، پارٹیوں کے دعوت نامے وصول نہ ہونے کا مسئلہ بھی نہیں، یہاں درونسکی کی ماں اور اس کی آرزو بھی ہے جو لارنس کی ماں اور اس کی آرزو سے مختلف ہے، یہ ماں ایک نواب زادی ہے اور اپنے بیٹے کے "جواں مردانہ مستقبل" کے بارے میں فکر مند۔ پھر درونسکی خود محسوس کرتا ہے کہ تاریخ کے اس لمحے میں وہ کوئی کارنمایاں انجام دے کے اپنی کھوئی ہوئی عزت کو بحال کر سکتا ہے۔ لیوس نے البتہ لارنس کی جرمن نژاد بیوی فریڈا کو جو خود ایک نواب زادی تھی اور اپنے پروفیسر شوہر کے پاس، اینا کے مقابلے میں، ایک کی جگہ تین بچے چھوڑ کے لارنس کے ساتھ نکل آئی تھی، اینا کی بجائے اینا کے لاابالی اور خوش باش بھائی سیتوا سے مشابہ قرار دیا ہے، مگر اس نے جس طرح لارنس کا زندگی بھر ساتھ دیا، وہ سیتوا سے ممکن نہ تھا اور نہ اس مشابہت سے لارنس کے اعتراض کی گہرائی یا سطحیت پر کوئی روشنی پڑتی ہے۔

لارنس سمجھتا تھا کہ ٹولسٹوئے کو درونسکی کی کامیابی پر حسد پیدا ہوا اور اس نے اسے اندر سے کمزور کر دیا۔ یہ لارنس کا وہم تھا۔ اور ٹولسٹوئے کے مبلغ بن جانے پر ایک قسم کا طعنہ! (یوں تو چیخوف نے بھی ٹولسٹوئے سے فن کی طرف لوٹنے کی گزارش کی تھی مگر یہاں اور وہاں لہجے کا بہت فرق ہے، اگرچہ صورت حال سے بے اطمینانی دونوں کو ہے)۔ بہت پہلے اس نے ٹولسٹوئے کی مابعد الطبیعیات کو ہارڈی کی مابعد الطبیعیات کی طرح کمزور، قابلِ رحم اور بے ڈھنگی قرار دیا تھا، ناول کی حسیاتی صداقت کے راستے میں ایک رکاوٹ۔ مگر ٹولسٹوئے کی صورت حال، ہارڈی سے بے حد مختلف تھی۔ وہ پہلے پہل ایک مردِ عمل تھا، پھر ایک فن کار ہوا اور آخر میں مبلغ بن بیٹھا۔ چنانچہ اس کے اعلیٰ فنی کارنامے جہاں ایک طرف دنیائے عمل سے پیوست ہیں، وہاں ان میں آہستہ آہستہ پیغام کا تناسب بڑھتا جاتا ہے، یہاں تک کہ آخر میں فن بالکل غائب ہو جاتا ہے، اس حد تک کہ وہ "اینا کارینینا" لکھنے پر شرمسار ہوتا ہے اور شیکسپیئر کو نذرِ آتش کر دینا چاہتا ہے، یہاں لارنس کی تنقیدی سمت تو صحیح ہے مگر فنی کمال کے سامنے بالخصوص "اینا کارینینا" ایسے بڑے المیے کے مقابل، لارنس ایسے ناقد سے توقع ہوتی ہے کہ مبلغ ٹولسٹوئے سے قربِ زمانی کی وجہ سے جذباتی منافرت کا شکار نہیں ہو جائے گا۔ مگر افسوس کہ ہوا۔

اس کے باوجود، ناول اس کی نظر میں کسی بھی تبلیغاتی پروگرام، کسی بھی اولیائی تعلیم سے بالاتر ایک چیز کا نام ہے اور یہ کہ ناول ہی ایک روشن کتابِ زندگی ہے امریکی وکیل رُوبن سٹائن نے لارنس اور "قانون" پر لکھتے ہوئے اسے ایک ڈینگ قرار دیا ہے اور دوسری طرف ایک نئے امریکی ناقد، الفریڈ کازِن

نے جدید ناول پر اپنی تصنیف کا عنوان یہیں سے حاصل کیا ہے اور لارنس کی نظر میں، ناول، اگر یہ فن ہو اور فنکار کی رگوں میں محسوس کیے ہوئے فلسفے کا حامل، تو جملہ کمالاتِ انسانی میں ایک بہت بڑے مرتبے کا مالک ہے، محض اس وجہ سے نہیں کہ وہ خود ناول نگار ہے اور دُون کی لے رہا ہے، بلکہ اس لیے کہ جو چیز آپ ایک ناول سے حاصل کر سکتے ہیں، وہ آپ کو کہیں اور سے نہیں مل سکتی۔ ٹولسٹوئے کا "جنگ و امن" نپولین کے بارے میں، فنِ حرب کے بارے میں، تاریخ کے تصور پر اور خود روس کی سماجی زندگی پر لکھی ہوئی کتابوں کی ایک پوری لائبریری پر بھاری ہے، اسی طرح دستوڑیفسکی کا "کارامازوف برادران" تجزیۂ نفس کے بنیادی مکتبِ خیال کا ایک لازمی ماخذ ہے۔ نطشے جیسے فلسفی نے کہا ہے کہ انسانی نفسیات کے بارے میں جو کچھ بھی مجھے سیکھنا تھا، مجھے دستوڑیفسکی سے حاصل ہوا۔ خود لارنس کے ناولوں میں "قوس قزح" اور "عورتیں محبت میں" ایسی انسانی دستاویزیں ہیں کہ اپنے زمانے سے، اپنے ملک سے، اپنی زبان اور اس کی ادبی تاریخ ـــــ سب سے بالا، ایک دائمی انسانی اہمیت کی حامل ہیں۔

کچھ ایسی ہی کیفیت لارنس کی تنقید میں بھی ملتی ہے۔ عسکری کے خیال میں تو اسے محض ایک ناقد کہہ کے ٹالا نہیں جا سکتا مگر ہم کہ لارنس کے تنقیدی عمل سے پنجہ آزمائی میں مصروف ہیں اتنی دور تک نہیں جا سکتے۔ اپنے امریکی مطالعات پر اس نے پانچ برس صرف کیے، پھر بھی ایک امریکی پاکٹ ایڈیشن میں اس کا مجموعی سائز دو سو صفحوں سے بھی کم ہے۔ اس تنقید میں ایسی جزالت ہے کہ ایک آدھ مصنف مثلاً ایمرسن اور مارک ٹوین کو چھوڑ کر (جن پر لارنس نے دوسری جگہ لکھ کے کمی پوری کر دی ہے) امریکہ کے تمام اہم اور بہت سے کم اہم لکھنے والوں کی شہکار کتابوں کے نہایت عمدہ تجزیے اس میں موجود ہیں۔ اور اس پر طرہ یہ کہ امریکی نظام اور سماج اور تاریخ پر ایسی ژرف نگاہی سے نظر ڈالی ہے کہ فنِ تنقید کی رسائی کا بھی صحیح معنوں میں احساس ہوتا ہے۔ امریکی ناقد پول روز نفیلڈ کے خیال میں "امریکی ادب اور زندگی کے بارے میں ایسی گہری کتاب تو آج تک کسی امریکی مصنف نے بھی نہیں لکھی = اور وہ بھی امریکہ جیسے بڑے ملک میں چند ماہ کے قیام کے بعد ـــ ان مضامین کا خوشگوار تمسخر آمیز لہجہ ہی ایک دیو قامت ادیب کی تخیلاتی بصیرت کے لیے جو ایک پورے براعظم پر محیط ہے، آدھے راستے کو طے کرنے کا باعث بن جاتا ہے۔"

اس تمسخر آمیز لہجے اور دیو قامتی کے تذکرے پر مجھے اپنے کرم فرما جناب نظیر صدیقی یاد آ گئے جنھوں نے حال ہی میں راقم السطور کو لکھا:

"مجھے لارنس سے ایک شکایت یہ ہے کہ وہ تنقید کی زبان میں تنقید نہیں لکھتا بلکہ خاصی جذباتی زبان میں تنقید لکھتا ہے بہرحال اہم اور عظیم تریں لوگوں کو ان ساری خرابیوں کے باوجود پڑھنا ضروری ہے۔"

یہ تو ہوئی صرف ایک ہی شکایت، ظاہر ہے اور بھی ہوں گی مگر یہی ایک شکایت بھی کیسی دلچسپ ہے۔ یہ تو ایسے ہے جیسے کوئی گلہ کرے کہ فراق گورکھپوری یا محمد حسن عسکری نے جناب ممتاز حسین یا محترم وزیر آغا کی زبان میں تنقید کیوں نہیں لکھی؟ اور اگر ہمارے کرم فرما کی مراد کسی ایسی سکہ بند اصطلاحی بکواس سے ہے جو تنقید سے منصوص ہو چکی ہو (کہاں اور کون سی زبان میں؟) تو لارنس نہ صرف یہ کہ ایسی زبان لکھ کے لارنس ہی نہ رہتا بلکہ "عصر حاضر کا عمدہ ترین ناقد ہونے" کی بجائے کسی بھی عام معلم کی طرح ایک خرنما شخص سے زیادہ اہمیت کا حامل نہ ہوتا۔ پھر جیسا کہ اینڈر ورگوم کی مرتبہ کتاب میں ایک ماہر زبان ایئن روبنس نے "لارنس اور انگریزی نثر" کے زیر عنوان لارنس کی زبان پر تنقیدی (نہ کہ محض توصیفی) بحث کرتے ہوئے لکھا ہے، "لارنس کا لہجہ انسانی تکلم کا لہجہ ہے اور اس کی نثر میں جو حرکت اور آہنگ موجود ہے اس میں خصوصی بے قاعدگیوں کے باوجود (جن میں رموز اوقاف کو اور نامکمل فقروں کو استعمال کرنا شامل ہے) ایک عمومی سہولت اور شدت کا احساس ہوتا ہے۔ اس کے مقابلے میں برٹرینڈ رسل کی نثر یا تو محض ریاضیاتی ہے یا پھر جب وہ انسانی معاملات پر گفتگو کرنے لگتا ہے (جیسے اپنی "آپ بیتی" میں) تو اس کی نثر میں معمولی درجے کا ربط بھی قائم نہیں رہتا۔ لارنس اپنی نثر میں ایسی بے تکلفی سے کام لیتا ہے کہ بولی ٹھولی کے لفظ بھی لکھتا ہے تو ان میں ایک قوت پیدا ہو جاتی ہے۔ کبھی کبھار وہ کوئی مجرد لفظ استعمال بھی کرتا ہے تو اس کو مجسم بنا کے دکھاتا ہے اور کسی اصطلاح کی ضرورت محسوس کرتا ہے تو خود ہی اسے بناتا ہے اور خود ہی آئینہ کر دیتا ہے۔ بے ساختہ لکھتے لکھتے وہ نئی اساطیر بنانے تک سے گریز نہیں کرتا اور کسی بھی حالت میں انگریزی زبان کو ایک ذاتی لہجہ دینے کے باوجود اس کے عمومی ذرائع سے پورا پورا فائدہ اٹھانے کی کوشش کرتا ہے۔ گویا کہ اس کی زبان میں ایک سہل ممتنع کا سا انداز ہے اور اگر کسی کو یہ بھی جناتی محسوس ہو تو سوا اس کے کیا عرض کیا جائے کہ اصطلاحی زبان کی عادت پڑ جائے تو عام انسانی زبان بھی جناتی لگنے لگ جاتی ہے۔ یا یہ کہ ہر زبان کے بظاہر آسان ترین الفاظ ہی اس کے مشکل ترین الفاظ ہوتے ہیں۔ زبان شناسوں نے جس چیز کو "گہری ترکیب" کہا ہے، اگر آدمی اُس کو "سطحی ترکیب" کی طرح دیکھے تو اِس کا نتیجہ یہی ہو گا کہ بات کبھی پلے نہیں پڑے گی۔ لارنس کا ایک اپنا اسلوب ضرور ہے اور ایک منفرد تصورِ تنقید، مگر کسی بھی ایسے ادیب کو سمجھنے کے لیے محض چند ایک ظاہری خصوصیات سے بدکنا بے حد آسان بات ہے۔ یہاں لارنس کا ایک خط جو کتابوں کے بارے میں ایک اطالوی مکتوب الیہ کو لکھا گیا تھا، شاید دلچسپی کا حامل ہو۔

"کسی کتاب کو یا تو ایک رہزن ہونا چاہیے یا ایک باغی - یا پھر ہجوم میں ایک آدمی۔
اور پڑھنے والے یا تو اپنی جانیں بچانے کو بھاگ کھڑے ہوں یا آپ کے پرچم تلے آجائیں
یا پھر پوچھیں کہ آپ کے مزاج کیسے ہیں؟ مجھے اداکار اور ناظرین کا رشتہ سخت ناپسند ہے،
ایک مصنف کو ہجوم کے اندر ہونا چاہیئے، ان کی پنڈلیوں پر ٹھوکر لگاتے ہوئے یا پھر
ان کو کسی شرارت یا مسرت پر اکساتے ہوئے - وہ ایک سستی سی، خداؤں جیسی نشست
جہاں آدمی اناطول فرانس ایسے (اکڑباز) لوگوں کا ہم نشین ہو اور جعلی فراخ دلی سے بظاہر
اپنے جیسے انسانوں کی خطاؤں، خرابیوں اور خرمغزیوں پر بلندی سے نظر ڈالے، مجھے اس سے
بے حد وحشت ہوتی ہے آخر دنیا ایک اسٹیج بھی تو نہیں، کم سے کم میرے لیے تو ہرگز نہیں۔
یہ کوئی تھیٹر ہے نہ کسی قسم کی تماشا گاہ اور فن، خصوصاً ناول، کوئی ایسا چھوٹا موٹا تھیٹر نہیں
ہے کہ جہاں آپ آرام سے بیٹھ جائیں - اور ایک ایسے خدا کی طرح جس کی جیب میں ایس
لیرا کا ٹکٹ ہو، تماشا دیکھنے لگ جائیں، آہیں بھریں، ہمدردی کا اظہار کریں، معاف کریں
اور مسکرائیں۔ اگر آپ کسی کتاب سے بس یہی تقاضا کرتے ہیں تو اس وجہ سے کہ آپ خود کو
بے حد بلند سمجھتے ہیں اور ثبوت کے لیے دو ڈالر کا ٹکٹ آپ کے پاس موجود ہے۔
اور یہی ایک چیز ہے جو میری کتابیں نہیں ہیں، اور نہ کبھی ہوں گی۔ آپ کو یہ شکایت
کرنے کی ضرورت نہیں کہ میں اپنی بصیرت کی شدت کو ۔۔ یا جو کچھ بھی یہ ہے کسی وسیع
تر اور ہمہ گیر آہنگ کا مطیع کیوں نہیں بننے دیتا۔ اس سے آپ کا مطلب ہے کہ میں سٹیج
پر اسے تنہا کیوں نہیں چھوڑ دیتا تاکہ آپ ایک خدا کی طرح، اس کو بلندی سے دیکھ سکیں،
ایک ایسے خدا کی طرح جس نے دکھانے کو ایک ٹکٹ لے رکھا ہے۔ میں یہ کبھی نہیں
کرنے کا۔ اور آپ کو مجھ سے یہ اطمینان کبھی حاصل نہیں ہو سکتا۔ آپ (آئرستانی
ڈرامہ نگار) سنج کے ساتھ (فرانسیسیوں میں) اناطول فرانس کے ساتھ، اور (یونانیوں
میں) سوفوکلیز کے ساتھ چپکے رہیے اور وہ تو کسی وقت بھی نیچے کی روشنیوں کو ٹھوکر نہیں
لگائیں گے۔ اور مجھے جو کوئی پڑھے تو اسے کھیل کے میدان کے عین بیچ میں اترنا پڑے گا
اور اگر یہ بات اس کو پسند نہیں، اگر وہ سامعین میں کوئی نشست چاہتا ہے، تو پھر وہ
کسی اور مصنف کو پڑھ لے۔"

ممکن ہے یہ کہا جائے کہ اسلوبِ تحریر کا یہ تصور جس میں قاری اور مصنف ایک گہرے رشتے میں پیوست
ہوں، محض فکشن کے لیے مناسب ہو سکتا ہے، تنقید اور فلسفے کے لیے نہیں۔ مگر ایک نابغۂ فن جو فکر و
احساس، دونوں پر حاوی ہو، اس سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ اپنی فکشن کے اسلوب اور تنقید کے اسلوب میں

قطبین کا فاصلہ رکھ کے لکھے، ایک ناقابلِ قبول تقاضا ہے۔ باقی رہے وہ مدرس نقاد جو تنقید کے لیے ایک الگ زبان چاہتے ہیں تو ان کے نزدیک (بقول ڈی جے اینرائٹ) تنقید ایک ایسی چیز کا نام ہے جو آپ کے لیے ایک خاص ملازمت کے حصول میں مددگار ہوتی ہے۔ ایک ایسی ملازمت جس میں مزید تنقید بھگارنے کا موقع ملتا رہے۔ لارنس اس قسم کے ریکٹ میں شامل ہو جاتا تو آج اس کی کتابیں محض امتحان پاس کرانے کے سوا کوئی انسانی مقصد سرانجام نہ دے سکتیں۔ گالزوردی کے ناولوں پر اس کے مطالعے کا حرفِ آغاز اس کے تصورِ تنقید کا بنیادی نکتہ واضح کرتا ہے:

"نقدِ ادب کا انتہائی کمال یہ ہے کہ ناقد اپنے احساس کو معقولیت کیساتھ بیان کردے، وہ احساس جو زیرِ نظر کتاب یا مصنف نے اس کے احساس پر مترتب کیا ہے۔ تنقید کبھی سائنس نہیں بن سکتی۔ اول تو یہ بے حد شخصی چیز ہے، دوسرے اس کا سروکار ان اقدار سے ہے جن کو سائنس نظر انداز کرتی ہے۔ یہاں جذبے کی کسوٹی چلتی رہی ہے، نہ کہ عقل کی۔ ہم کسی فنی تخلیق پر کوئی محاکمہ کرتے ہیں تو اس اثر کی بنا پر جو ہمارے خالص اور زندہ جذبات پر پڑا ہو۔ اور کسی بنیاد پر نہیں؛ اسلوب اور ہئیت کے بارے میں ساری اڑان گھائیاں، ادبی کتابوں کی بظاہر سائنسی انداز میں درجہ بندیاں اور نباتیات کی نقل پر ان کی چیر پھاڑ، یہ سب موقع محل کے بغیر مصطلحات کا ملغوبہ ہی تو ہیں۔ ناقد کے لیے لازم ہے کہ کسی نئی فنی تخلیق کی تاثیر اور اس کے نفوذ کو، اپنی تمام پیچیدگی اور قوت کے ساتھ، محسوس کر سکے۔ خود اس کو بھی قوت اور پیچیدگی کا حامل ہونا چاہیئے جو کم ہی ناقد ہوتے ہیں۔ کوئی شخص جو فطرتاً پوچ اور ناشائستہ ہو، پوچ اور ناشائستہ تنقید کے سوا کیا لکھ سکتا ہے؟ اور ایک عالم فاضل جس کے جذبات بھی تعلیم یافتہ ہوں، عنقا کی طرح نایاب ہے۔ بالعموم کوئی شخص جس قدر درسی علوم کا فاضل ہوتا ہے، اسی قدر جذبات کے معاملے میں گنوار ہوتا ہے۔

اسکے علاوہ، فنی اور جذباتی طور پر تعلیم یافتہ آدمی کے لیے نیک نیت ہونا بھی لازمی ہے۔ جو کچھ بھی وہ محسوس کرتا ہے، اسے تسلیم کرنے کا حوصلہ اس میں ہونا چاہیے۔ ساتھ ساتھ اتنی لچک بھی کہ محسوس شے کو معلوم شے میں تبدیل کر سکے۔ لہٰذا میرے نزدیک (انیسویں صدی کے فرانس کا) سینٹ بو ایک ناقد ہے اور اس کے مقابلے میں میکالے قسم کا آدمی فطانت کے باوجود، تسلی بخش نہیں کیونکہ وہ دیانت دار نہیں۔ جذبات کی حد تک وہ کافی جاندار ہے مگر اپنے محسوسات کے ساتھ بازیگری کرنے لگ جاتا ہے۔ اور جذباتی ردِ عمل کے مخلصانہ بیان کی نسبت کوئی عمدہ سا تاثر پیدا کرنے کی کوشش کرتا

ہے اس میں اتنی دانشورانہ اہمیت تو ضرور ہے کہ جو کچھ محسوس کرتا ہے، اس کا درست بیان نہیں دے سکے مگر اخلاقی حوصلہ اس کے پاس نہیں۔ ایک نقاد کو جذباتی طور پر جاندار ہونا چاہیئے، رگ رگ میں جاندار، دانشورانہ اہمیت کا حامل اور بنیادی منطق کا ماہر اور اخلاقی طور پر بے حد دیانت دار۔

لارنس کی تنقید کا طرۂ امتیاز بھی یہی ہے، کسی بھی نئی فنی تخلیق کو اس کی تمام پیچیدگی اور قوت کے ساتھ محسوس کر سکنا۔ حالانکہ بڑے سے بڑے ناقد، معاصر ادب کے سلسلے میں کسی نہ کسی تعصب یا کم نظری کا شکار ہوئے ہیں۔ (یہاں تک کہ سینت بو بھی، جو سلامبو ناول کے سلسلے میں فلوبیئر کے ساتھ بحث کے دوران واضح طور پر ضد کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہی شکایت لیوس اور لوکاچ ایسے ناقدوں سے بھی پیدا ہوئی ہے اور چیکوسلواکی امریکی عالم اور نقاد رنے ویلک کے خیال میں تو معاصر ادب کا محاکمہ ناقد کے لیے "ایک لازمی پیشہ ورانہ خطرے" کی حیثیت رکھتا ہے (اور اسی لیے اکثر ناقدین یا تو صرف کلاسیکی ادب کے بارے میں لکھتے ہیں یا معاصر ادب پر لکھیں بھی تو ان کی تنقید کسی مدرسے کا رجسٹر حاضری بن کے رہ جاتی ہے) مگر لارنس نے اپنے سینئر لکھنے والوں سے لے کر جونیئر ترین معاصرین کے بارے میں جو کچھ کہا ہے اس کی صحت و صداقت حیران کن حد تک پچھلی نصف صدی میں تقریباً ثابت ہو چکی ہے۔ آرنلڈ بینیٹ کو جو خود لارنس کے کمال کا قائل تھا مگر بکر کا فقیر بھی، وہ پیغام بھجواتا ہے کہ "ناول کی تعمیر کے اصول صرف ان ناولوں پر منطبق ہو سکتے ہیں جو دوسرے ناولوں کی نقل ہوں"۔ ایچ جی۔ ویلز کی وسعت معلومات پر اسے رشک ہوتا ہے اور وہ اس کے چند ایک ابتدائی ناولوں کو پسند بھی کرتا ہے مگر بعد کے ناول "کاٹی ہوئی سائنسی رپورٹوں اور اخباروں کی کترنوں کا مجموعہ ہیں، کسی چوہے کے بل کی طرح"۔ ای۔ ایم فارسٹر جو خود لارنس کو اس قدر پسند کرتا تھا کہ اس کی موت پر اس نے لارنس کو "اپنی پود کا عظیم ترین تخیلاتی ناول نگار" قرار دے کر ایٹ تک سے لڑائی مول لے لی، لارنس اس کے ایک ناول میں کاروباری لوگوں کی تجلیل پر اعتراض کرتا ہے اور اس کے شاہکار "ہندوستان کی سمت ایک گزرگاہ" کے بارے میں یہاں تک کہہ دیتا ہے کہ "یہاں صرف لوگ، لوگ اور لوگ ہیں، متلی پیدا کرنے کی حد تک، جبکہ زندگی اپنی زیریں لہروں میں زیادہ دلچسپ ہوتی ہے"۔ ورجینیا وولف کا وہ ذکر بھی نہیں کرتا اور صرف اس اونچے قسم کے طبقاتی کلب ــــ بلومزبری ــــ سے جس کی وہ ایک ممتاز رکن تھی، اپنی بیزاری کا اظہار کرتا ہے۔ جوئس کے بارے میں اس کی رائے خاصی مخاصمانہ ہے مگر یہاں ہمارے اپنے سب سے بڑے جوئس پرست، مرحوم محمد حسن عسکری کی یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ "لارنس وہاں سے آغاز کرتا ہے جہاں جوئس ختم ہو جاتا ہے"۔ گالزوردی پر اس کے مطالعے کو بعض لوگوں نے "ذاتی عناد کی پیداوار" سمجھا ہے مگر لارنس کی نیک نیتی ملاحظہ ہو کہ گالزوردی کا طنزیہ اسلوب اور "فورسائٹ ساگا"

کا "پہلا حصہ "صاحب جائیداد"" اس کے نزدیک بے حد تعریف کے قابل ہے اور بعد میں جب یہ ناولوں کا سلسلہ بکھرنے لگتا ہے تو لارنس نے جو اس پر کڑی گرفت کی ہے، اب تک گالزوردی کے کسی عقیدت مند سے اس کا جواب بن نہیں پڑا۔

گالزوردی والے مقالے ہی کا ایک حصّہ جس میں لارنس نے اس کو "ایک قسم کی جذباتی کیچڑ میں لوٹ لگاتے ہوئے" پکڑا تھا، ہمارے یہاں عسکری نے اپنے پہلے افسانوی مجموعے "جزیرے" کے اختتامیے میں جس پر ۱۹۴۳ء کی تاریخ لکھی ہے، اس کو اپنے ہی ایک افسانے پر تنقید کرتے ہوئے استعمال کیا ہے۔ مرحومہ ممتاز شیریں نے اپنے مقالے "مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر" (شمولہ "معیار"") میں البتہ جو اس مقالے کی ایک مضحک سی تلخیص کی ہے، وہ اس کے بہت بعد کی بات ہے مگر ان کا یہ کہنا درست ہے کہ جنس کے بارے میں ہمارے ادیبوں کا رویہ لارنس سے قطعی مختلف تھا۔ البتہ خود لارنس کا رویہ کیا تھا، اس کے لیے اصل مصنف کے پاس جانے کی بجائے، انھوں نے مڈلٹن مری کی "تنقیدی سوانح" "عورت کا بیٹا" استعمال کی ہے۔ جس میں بقول ایلیٹ کے، "لارنس کو ذبح کیا گیا ہے (وہ یہاں چاقو اور شکار ایک دوسرے سے پوری پوری مناسبت رکھتے ہیں")" اس میں شک نہیں کہ مری شروع شروع میں لارنس کا نیازمند اور خوشہ چیں تھا مگر بعد میں اس بات پر برگشتہ ہو گیا تھا کہ لارنس اس کی بیوی کیتھرین مینسفیلڈ کو بطور افسانہ نگار وہ حیثیت دینے کو تیار نہیں تھا جو خود اسکے میاں کی نظر میں تھی۔ ایک ایسی کتاب کی مدد سے لارنس کے بارے میں کوئی بھی رویہ اختیار کرنا بالکل ایسے ہے جیسے اقبال کو عبدالمجید سالک کی "ذکر اقبال" کی روشنی میں دیکھا جائے (یہ بھی مری کی "تنقیدی سوانح" کی طرح ایک شتر کینہ سابق نیازمند کی ذہنی کہتری کا ایک بے مثال نمونہ ہے۔)

مقالہ طویل ہو چکا اور ابھی نہ تو لارنس کے تنقیدی شہکار۔ اس کے امریکی مطالعات۔ کا مفصل تذکرہ ہوا، نہ مغربی ناقدین کی ان آرا کا جو اس کتاب کے بارے میں اب تک ظاہر کی جا چکی ہیں۔ اسی طرح لارنس کی تبصرہ نگاری کا ذکر بھی نہیں ہونے پایا جو فکشن کے علاوہ بھی بہت سے میلانوں پر محیط تھی اور جو اگرچہ اس کے لیے روزی کمانے کا ایک ذریعہ تھی مگر اس کی ادبی دیانت اور فکری بصیرت کا ایک بے مثال کرشمہ بھی۔ لامحالہ اس نے چند ایک فاحش غلطیاں بھی کی ہیں، جیسے ٹامس مان کے ناول پر لکھتے ہوئے، مگر بالعموم وہ کسی بھی کتاب کا، چاہے اس کا طرز تحریر یا خیالات اس کے لیے کتنے ہی ناقابل قبول کیوں نہ ہوں، جوہر اصلی بہت جلد معلوم کر لیتا ہے۔ اور اس میں زندگی کی ایک رمق بھی اس کو دکھائی دے تو اس کی تحسین کیے بغیر نہیں رہتا۔ (امریکیوں پر، پروفیسر شرمن کی کتاب اور نقاش ایرک گل کے مجموعۂ مقالات پر اسکے تبصرے عام اخباری سطح سے اتنے ہی بلند ہیں جتنا کہ ہماری صحافیانہ شاعری

سے اکبر الٰہ آبادی کا کلام نکلنش کی کتابوں پر اس کے تبصرے خصوصاً زوردار ہیں اور وہ سستے ناول جو اسے اس کام کے لیے بھیجے جاتے تھے اور جن پر کچھ نہ کچھ کہنے کی اسے مجبوری تھی (اگرچہ کیا کہنے کی مجبوری اس نے کبھی قبول نہیں کی) ان پر اس کے تباہ کن تبصرے آج بھی "اعلیٰ صحافت" کی مثال قرار دیے جاتے ہیں۔ بعض درمیانے درجے کے مصنفین کی کمزور تحریریں بھی جب اس کی زد میں آتی ہیں تو ان کا حشر دیکھنے کے قابل ہوتا ہے۔ مثلاً سومرسیٹ ماٹم کے مجموعے "ایشنڈن" پر جس کے کردار، مصنف کی طرح، "خفیہ سروس" (لارنس کے الفاظ میں "گندے کام") کے آدمی ہیں۔ لارنس اپنا تبصرہ یوں ختم کرتا ہے:

"مسٹر ماٹم ایک پرشکوہ مشاہدے کے مالک ہیں۔ وہ نہایت عمدگی سے لوگوں کو اور مقامات کو ہمارے سامنے کھڑا کر سکتے ہیں مگر جیسے ہی ان عمدگی سے مشاہدہ کیے ہوئے کرداروں کو حرکت میں آنا پڑتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ تو سب کچھ جعلی تھا۔ مسٹر ماٹم ان کو ایک آدھ مزاحیہ سا دھکا دیتے ہیں اور ہم جان لیتے ہیں کہ یہ تو محض کٹھ پتلیاں تھیں۔ مصنف کے مرغوب تعصب کی مشینی مصنوعات۔ اور مصنف کا مرغوب تعصب چونکہ ہنسی مذاق واقع ہوا ہے، اس لیے کہانیوں کا کوئی ایسا مجموعہ تلاش کرنا دشوار ہوگا جو ان سے زیادہ بدمذاقی کا حامل ہو یا جس کے مذاق میں بساند پڑ چکی ہو۔"

مگر نئی نسل کے ہونہار ادیبوں کو جس قسم کی حوصلہ افزائی لارنس سے ملتی ہے، وہ بھی اپنا ثانی نہیں رکھتی (ملاحظہ ہو تراجم کے آخر میں "دو امریکی ناول" جس میں جون ڈوس پیسوس اور ارنسٹ ہمنگوے کی ابتدائی تحریروں کی کیسی عمدگی سے تحسین کی گئی ہے۔)

امریکی مطالعات جن میں سے پورے دو باب اور چار ایک ابواب کے اقتباسات ترجمہ کیے گئے ہیں، ایک الگ مقالے کے مستحق ہیں۔ یہاں صرف اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ لارنس اس کتاب میں ایک ساتھ چار مختلف سطحوں پر کام کر رہا ہے۔ ایک تو سنجیدہ محنت اور توجہ کی سطح ہے جو تخلیقی ادیبوں کے یہاں تو خیر، علما میں بھی خال خال ہی ملتی ہے۔ دوسرے تعبیر و تاویل اور ارزیابی کی ناقدانہ سطح جس میں اس کا جواب ہی نہیں۔ تیسری سطح وہ ہے جسے تہذیبی تنقید یا ماورائے تنقید کہا جاتا ہے اور جہاں لارنس امریکہ اور امریکی نظام پر رائے زنی کرتا ہے اور آخر میں چوتھی سطح لارنس کے اپنے خیالات، محسوسات، تجربات و مشاہدات اور ایک منفرد انداز بیاں ہے جس میں وہ پہلی تینوں سطحوں کو برقرار رکھتے ہوئے ایسی بصیرتیں ظاہر کرتا ہے کہ ۱۹۲۲ء میں چھپی ہوئی کتاب کو ۱۹۸۲ء میں پڑھیے تو لگتا ہے جیسے آج ہی لکھی گئی ہو۔

اسی کتاب کے پہلے باب کا وہ حصّہ جس کا ترجمہ ہم نے "فنکار کی کذابی" کے زیرِ عنوان کیا ہے، بے حد بحث مباحثے کا موضوع بنا ہے، خصوصاً اس کے آخری دو فقرے "فن کار کا بھی اعتبار نہ کیجیے، کہانی کا اعتبار کیجیے"۔ اور "ایک نقاد کا حقیقی منصب یہ ہے کہ وہ کہانی کو اس فنکار سے جس نے اسے تخلیق کیا ہے، بچانے کی کوشش کرے"۔ دلچسپی یہ ہے کہ ان گنت لوگوں نے — برطانیہ، امریکہ، اٹلی، حتیٰ کہ اسرائیل میں بھی — اس بات کی سرتوڑ کوشش کی ہے کہ لارنس کے خیالات کو اس کی کذابی قرار دے کر اس کے ناولوں اور افسانوں کے ایسے مطالب نکالے جائیں جو ان خیالات سے متصادم ہوں اور ایک آدھ نے تو یہ بھی تسلیم کر لیا ہے کہ یہ کام بے حد مشکل ہے۔ شاید ان لوگوں نے ہارڈی والے مطالعے کے یہ الفاظ غور سے نہیں پڑھے تھے:

"ہر فنی کارنامہ کسی نہ کسی اخلاقی نظام سے پیوست ہوتا ہے مگر وہ ایک سچا فنی کارنامہ تبھی ہو سکتا ہے جب اس کے دائرے میں، اپنے ساتھ پیوست اخلاق کے اوپر تنقید بھی شامل ہو۔ نتیجہ: تناقض اور تصادم جو ہر المیہ تصور کا لازمی حصّہ ہوتا ہے ——
"جس حد تک کسی فن پارے کا اخلاقی نظام یا اس کی مابعد الطبیعیات اس فن پارے کے اندر تنقید کے لیے سپرد ہو، اسی حد تک وہ فن پارہ دیرپا اہمیت اور تسکین کا موجب بنتا ہے۔"

ایک تخلیقی فنکار — جنوبی افریقہ کے جلاوطن ادیب ڈین جیکوبسن — نے البتہ یہ خوب صورت بات کہی ہے کہ "لارنس کی بصیرتوں کو یہ بھی ایک طرح کا خراجِ تحسین ہے کہ جب ہم اس کے کام کی کسی کمزوری کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو ان کا اطلاق خود اس کے خلاف کیسے موثر طریقے سے کیا جا سکتا ہے" اگرچہ ایسا کوئی موثر طریقہ اب تک دریافت نہیں ہو سکا کہ لارنس کی کمزوریوں کو اس کی بصیرتوں کی روشنی میں واضح کر سکے۔ پھر بھی لارنس جس کا فنی مقام ٹولسٹوئے، دستوئیفسکی، تورگینف، چیخوف، فلوبیئر، ہنری جیمز اور کونریڈ کے ساتھ بنتا ہے، یعنی ان لوگوں کے ساتھ جنھوں نے فکشن کے فن کو ایک معنوی یا فلسفیانہ اعتبار دینے کی کوشش کی ہے، لارنس انھی کو ایک نہ ایک وجہ سے رد کرتا ہے (اور یوں نہ کرتا تو ان کے شانہ بہ شانہ کیسے کھڑا ہوتا؟) بعض اوقات رد و قبول کے مابین ایک صورت بنتی ہے اور بعض اوقات قربِ زمانی کی بنا پر تناظر کا فقدان اس کا باعث ہوتا ہے۔ مثلاً چیخوف کی اداسی جو لارنس کو ناپسند تھی، خود چیخوف کو بھی اس سے چڑ تھی۔ یہ واقعہ سنیے:

"جب ایک خوش پوش خاتون نے جس کی محکم ہڈیوں پر خوب پلا ہوا گوشت چڑھا ہوا تھا، چیخوف کا افسانوی لہجہ بنا کر شکایت کی کہ زندگی کتنی بے کیف ہے، آنتون پاولووچ! ہر چیز کس قدر خاکستری معلوم ہوتی ہے۔ لوگ، آسمان، سمندر، حتیٰ کہ مجھے تو پھول بھی خاکستری لگتے ہیں اور خواہشات؟

ان کا تو جیسے کوئی وجود ہی نہ ہو۔ روح تھک چکی ہے، بالکل ایسے جیسے کوئی مرض لاحق ہو گیا ہو۔ تو چیخوف نے اعتماد کے ساتھ اس کی بات کاٹتے ہوئے کہا، بالکل درست ہے۔ محترمہ! یہ واقعی ایک مرض ہے بلکہ طب میں تو اس کا ایک نام بھی موجود ہے۔ تمارض ورد علین!،،

اس میں کوئی شک نہیں کہ چیخوف کے کرداروں میں جس قسم کا انجانا سا احساس الم پایا جاتا ہے وہ آرنلڈ بلینٹ بلکہ گونزیلڈ تک کی اداسی سے بے حد مختلف ہے۔ ممکن ہے لارنس کو اپنے زمانے کے چیخوف پرستوں کی حماقتوں کے باعث (اس کے دوستوں تک میں ایسے لوگ موجود تھے) چیخوف سے ایک چڑ سی پیدا ہو گئی ہو، یا اس وجہ سے کہ ،ہمیں اپنے فوری پیشروؤں سے نفرت کرنا لازم ہے تاکہ ہم ان کے تسلط سے آزاد ہو سکیں۔،،

اس میں کوئی شک نہیں کہ نوجوانی میں لارنس، روسی ادب کا دیوانہ تھا اور بعد میں بھی مثلاً دستوئیفسکی کے "محتسب اعظم،، کا دیباچہ لکھتے ہوتے اس نے درمیانی دور کی نفرت کے پار جانے کی کوشش کی ہے۔ مگر ہم یہ کیوں نہ سمجھیں کہ ملی جلی نفرت اور محبت کا یہ رویہ ایک زندہ ادیب کا رد عمل تھا، زندہ ادب کے سلسلے میں۔ اور اس میں جدلیاتی عناصر کا اتحاد کوئی آسان کام نہیں تھا، مثلاً ترجمے کے ذریعے یہ کیسے معلوم ہو سکتا تھا کہ "جنگ و امن،، میں پیئر کا تذکرہ کس لہجے میں کیا جاتا ہے؟ پھر بھی لارنس نے جہاں تک اس سے بن پڑا، یہ کوشش ضرور کی کہ محض رد عمل تک محدود ہو کے نہ رہ جائے۔

بہرحال اس نے اپنی تخلیق اور اپنی تنقید کو متصادم ہونے دیا۔ اور تصادم کی طرفین کو ایک اعلیٰ سطح پر متحد اور یک جان ہونے سے روکا نہیں۔ اس نے اپنی تخلیق کو تنقید میں ضم کرنے کی کوشش کی۔ ذرا دیکھیے تو اس کے مقالات میں اس کے ذاتی مشاہدات، جہاں گردی کے تجربات یہاں تک کہ اس کی ذاتی آپ بیتی بھی کیسے برمحل طریقے سے استعمال میں آتی ہے۔ دوسری طرف اس کی تخلیقات میں اس کی تنقیدی بصیرت اس حد تک داخل ہو گئی ہے کہ اس کے ہاں جنسی جنون، یا مرد و زن کے باہمی ربط کو ایک کائناتی جہت ملتی ہے۔ اس کے بدنام ترین ناول "لیڈی چیٹر لینز لور،، کے اکثر پڑھنے والوں کو اگر یہ معلوم ہو کہ مصنف تو شادی کے ادارے میں پختہ یقین کا حامل تھا تو شاید یقین ہی نہ کریں یا ناول سے ہی دستکشی اختیار کر لیں۔ اس پر فحاشی کا الزام ہے مگر وہ ہر ایسی چیز کو فحش سمجھ کر رد کرتا ہے جس میں انسانی شرف کے منافی کوئی بات ہو۔ "فحاشی کے مطالعے،، میں جو ہمارے ایک انگریزی زبان میں لکھنے والے ناقد، مسعود خاں کی تصنیف ہے، فحاشی کی جو تعریف کی گئی ہے، یہ وہی چیز ہے جو لارنس کے یہاں ہرگز موجود نہیں۔ مسعود خان کہتے ہیں:

"صنعتی انقلاب اور یورپ کی تہذیبوں میں سائنسی ٹیکنالوجی کے عمل دخل کے بعد، انسان نے نہ تو خود کو خدا کی شبیہ پر مخلوق سمجھا ہے نہ انسان کی شبیہ پر، بلکہ مشین کا مثیل گردانا

ہے جو خود اس کی تخلیق تھی۔ نقاشی کی تمثالوں اور تحریروں کے ذریعے یہ کوشش کی جاتی ہے کہ انسانی جسم کو ایک ایسی مثالی مشین بنا دیا جائے جو محض ہاتھ کی استادی سے بیش از بیش سنسنی فراہم کر سکے"

لارنس کے تخلیقی کام میں جنس کے ذریعے کوئی بھی میکانکی کام لینے کی جس قدر مذمت ہے، وہی اس کی تنقید اور اس کے فلسفیانہ خیالات کی صداقت کی ضامن ہے اور اس نے زندگی کے جن جن متنوع پہلوؤں سے دلچسپی لی ہے وہ اس کی تنقید اور تخلیق دونوں میں موجود ہیں۔ "فن کار کی کذابی" کا جو اصول اس نے وضع کیا ہے، درحقیقت اپنی صراحت کی وجہ سے کچھ چونکا دینے والا معلوم ہوتا ہے، ورنہ تو یہ دائمی حقیقت ہے۔ اور لارنس کے علاوہ بھی کئی ایک مفکرین کے یہاں یہی اصول ذرا مختلف لفظوں میں ملتا ہے۔ بالزاک کے سلسلے میں مارکس نے کہا تھا کہ اس کے شاہ پرستانہ اعلانات کو بھول جائیے اور اس کے ناولوں میں سرمائے کی تباہ کاریوں کا معائنہ کیجیے۔ لوکاچ نے یہی اصول (بالزاک کے محبوب مصنف اور انگریزی زبان کے تاریخی ناول نگار) والٹر سکاٹ پر استعمال کیا ہے، جس کے قدامت پسندانہ خیالات اس کے تخلیقی رجحانات کے متصادم ہو جاتے ہیں۔ بالخصوص ایک ایسے دور میں جب بقول احسان دانش "زبان و دل میں ڈھونڈے سے ہم آہنگی نہیں ملتی"، اور اعلان کے بعد جب عمل کا وقت آتا ہے اور ادیب کے لیے تخلیقی تحریر کا لمحہ تو ایک دوسری اور مختلف قسم کی چیز ہمارے سامنے آتی ہے اور یہ فیصلہ کرنا ہو کہ دونوں میں سے کس کو صحیح مانا جائے تو لارنس ہی ہماری رہنمائی کرتا ہے: "فنکار کا کبھی اعتبار نہ کیجیے، کہانی کا اعتبار کیجیے۔ اور یہ کہ نقاد کا کام ہے، کہانی کو خود فنکار سے بچانا۔"

غرض یہ کہ لارنس کی تنقیدی معنویت اب بھی برقرار ہے بلکہ شاید پہلے سے زیادہ واضح طور پر ہمارے سامنے آتی ہے۔ لارنس میں راقم السطور کی مشغولیت کا ذکر سن کر رفیق محترم جناب نسیم احمد نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے:

"میں دیکھ رہا ہوں کہ لوگوں کی اکثریت بالکل ہی ابتدائی اور بنیادی باتوں تک کو بھول چکی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہم ۱۹۳۶ء سے پہلے والے دور میں لوٹ گئے ہیں۔ لارنس والے مضمون شائع ہوں گے تو ان سے ہماری ادبی تربیت میں مدد ملے گی۔"

خوش گمانی کا شکریہ واجب اور اس میں بھی شک نہیں کہ وضع موجود سے وضع مطلوب کی جانب کشمکش ختم ہو کے رہ جائے تو رجعت قہقری کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے؟ مگر یہ بھی نہیں بھولنا چاہیے کہ ۱۹۳۶ء والے دور میں بھی ہم نے لارنس سے بہت کم کچھ سیکھا۔ اور تھوڑا بہت جانا بھی تو غلط سلط اور ناقابل اعتبار ذرائع کی مدد سے۔ ہمارے ادب میں شاید ایک عسکری ہی تھے جنھوں نے لارنس کے خیالات کی وسعت اور گہرائی کو قدرے محسوس کیا، اگرچہ اس کے بعد وہ بھی کسی اور سمت کو نکل گئے۔ لارنس کی عصری

معنویت کا اندازہ شاید جنوبی افریقہ کے اسی جلاوطن ادیب، ڈین جیکوبسن کے ان الفاظ سے ہو سکے،

«ان چیزوں میں سے جو انسانی شائستگی اور مروّت کی جبلّتیں رکھنے والے لوگ لارنس سے سیکھ سکتے ہیں، ایک اہم چیز یہ ہے کہ انسانی زندگی کے بارے میں ایک گہری ذمہ داری یا مسئولیت کا احساس رکھنا ممکن ہے، اس مجبوری کے بغیر کہ جملہ معاشرتی فکر و عمل کا اولین فریضہ درد و مصیبت میں کمی کرنے کو قرار دیا جائے۔ لارنس کی توجہات کی نوعیت بالکل دوسری تھی، اگرچہ اس سے کم تر اہمیت کی حامل نہ تھی۔ وہ زندگی کو سہل تر بنانے کے درپے نہیں تھا، اسے بامعنی تر بنانا چاہتا تھا۔ آج جب کہ ترقی یافتہ ملکوں میں زندگی کے مادی احوال پہلے سے بہت زیادہ لوگوں کے لیے سہل تر ہو چکے ہیں اور جب اس کے باوجود انسان کے جملہ مہماتی عزائم ایسے خطروں سے دوچار جیسے کبھی درپیش نہیں آئے تھے تو ہمیں ان سوالوں کے جو اس نے اٹھائے، مسلسل ربطِ زمانی کو تسلیم کرنا پڑتا ہے، ان تنبیہوں کو بھی جو اس نے بلند کیں اور ان متبادل راستوں کو بھی جو اس نے ہم پر کھولنے کی کوشش کی۔»

اور آخر میں بس اتنا اور، کہ لارنس خود اپنی زبان اور تہذیب کے علاوہ، ہمارے لیے بھی اہم ہے کہ اس نے اپنی تخلیق کے ساتھ ساتھ تنقید کے ذریعے بھی انسان کی داخلی و خارجی ہم آہنگی کے لیے کشمکش کی، ایک ایسی کشمکش جس کے بغیر نہ زندگی کے کوئی معنے نکل سکتے ہیں، نہ ادب اور تنقید کے۔

ناول کیوں اہمیت رکھتا ہے؟

ہم اپنے بارے میں عجیب و غریب خیالات رکھتے ہیں۔ ہم خود کو ایک جسم سمجھتے ہیں جس میں ایک جان پائی جاتی ہے، یا ایک بدن جس میں ایک روح موجود ہے، یا ایک قالب جس میں ایک ذہن بھی ہے: "متوازن بدن میں متوازن دماغ"۔ سن و سال ساری شراب کو پی جاتے ہیں اور آخر میں بوتل کو پھینک دیتے ہیں۔ بوتل بلاشبہ بدن کو ہی سمجھا جاتا ہے۔

یہ ایک مضحکہ خیز قسم کا وہم ہے۔ میں بھلا اپنے ہاتھ کو جو یہ لفظ اتنی ہوشمندی سے لکھ رہا ہے، ایسے کیوں دیکھوں اور یہ فیصلہ کیوں صادر کر دوں کہ ذہن کے مقابلے میں جو اس کا ہادی ہے، یہ تو کچھ بھی نہیں ہے؟ کیا میرے ہاتھ اور میرے دماغ میں درحقیقت اتنا ہی بڑا فرق ہے؟ میرا ہاتھ زندہ ہے اور اپنی قسم کی زندگی سے جھلملاتا ہے۔ یہ انجانی کائنات سے لمس کے ذریعے ملتا ہے اور بے انتہا چیزوں کا علم حاصل کرتا ہے۔ میرا ہاتھ یہ الفاظ لکھنے میں مگن ہو کر سرکتا جاتا ہے اور جھینگر کی طرح جست لگا کر لفظوں پر نقطے رقم کرتا ہے، میز اس کو کسی قدر ٹھنڈی لگتی ہے، زیادہ دیر تک لکھوں تو اُکتا جاتا ہے۔ یہ اپنی قسم کے کچے پکے خیالات بھی رکھتا ہے اور یہ اُسی طرح 'میں' ہے جس طرح میرا ذہن، میرا دماغ یا میری رُوح۔ میں یہ کیسے مان لوں کہ کوئی ایسا 'میں' بھی ہے جو میرے ہاتھ سے زیادہ 'میں' ہے؟ اس لیے کہ میرا ہاتھ کا ملاً زندہ ہے' زندہ 'میں' ہے۔

جبکہ بلاشبہ، جہاں تک میرا تعلق ہے، میرے ہاتھ میں تھاما ہوا قلم ہرگز زندہ نہیں۔ قلم زندہ 'میں' نہیں۔ زندہ 'میں'، میری انگلیوں کی پوروں تک ہے اور ان سے آگے نہیں۔

جو کچھ بھی زندہ 'میں' ہے وہ میں خود ہوں۔ میرے ہاتھ کا ہر چھوٹے سے چھوٹا جُز ایک زندہ چیز ہے، ہر چھوٹی سے چھوٹی جھرّی، ہر ایک بال اور کھال کی ہر سلوٹ۔ اور جو کچھ زندہ 'میں' ہے وہ میں خود ہوں۔ بس میری انگلیوں کے ناخن، میرے اور غیر ذی حیات کائنات کے درمیان آنے والے دس چھوٹے چھوٹے ہتھیار، بس یہی اس پراسرار سرحد کو پار کرتے ہیں جو زندہ

رہیں'، اور اس قسم کی چیزوں کے درمیان ہے جیسے میرا قلم جو اُن معنوں میں زندہ نہیں جن معنوں میں میں ہوں۔

پس یہ دیکھتے ہوئے کہ میرا ہاتھ زندہ سلامت ہے اور زندہ "میں" ہے تو پھر (جسم کے لیے) بوتل یا جگ'، یا ٹین کے ڈبے یا مٹی کے کوزے کا تصور'، یا کوئی اور ایسا ہی احمقانہ تصور' کہاں سے پیدا ہو گیا؟ درست ہے کہ میں اسے کاٹوں تو لہو نکلے گا جیسے گیلاس یا چیری کے ڈبے سے نکلتا ہے مگر وہ کھال جو کٹتی ہے اور وہ رگیں جن سے خون بہتا ہے اور ہڈیاں جو کبھی نظر نہیں آنی چاہئیں' یہ سب بھی ایسے ہی زندہ ہیں جیسے بہتا ہوا لہو۔ لہٰذا (جسم کو) ٹین کا ڈبہ یا مٹی کا کوزہ کہنا محض لغویت ہے۔

اور یہی وہ بات ہے جس کا علم ناول نگار کو حاصل ہوتا ہے اور اگر آپ ایک پادری ہوں یا فلسفی یا سائنس دان یا محض احمق، تو یہی ایک بات آپ کو معلوم نہیں ہو گی۔ آپ پادری ہوں تو ازدواج بہشت کی بات کریں گے۔ ناول نگار ہوں تو آپ کو معلوم ہو گا کہ بہشت آپ کے کفِ دست پر موجود ہے یا ناک کی پھننگ پر کیونکہ دونوں زندہ ہیں'، زندہ ہیں اور زندہ بشر ہیں جبکہ بہشت کے بارے میں آپ اس سے زیادہ کیا کہہ سکتے ہیں کہ بہشت زندگی کے بعد ہو گی۔ اور کم سے کم میں کسی ایسی چیز کا اتنا مشتاق نہیں جو زندگی کے بعد ہو گی۔ آپ فلسفی ہوں تو "لامحدود" کے بارے میں بات کریں گے اور اس جان پاک کے بارے میں جو سب چیزوں سے واقف ہے۔ مگر جب بھی آپ کوئی ناول اٹھاتے ہیں تو فوراً آپ کو احساس ہوجاتا ہے کہ "لامحدود" تو اِسی کوزے کا جو ہمارا جسم کہا جاتا ہے، محض ایک دستہ ہے۔ جہاں تک جاننے کا تعلق ہے' میری انگلی آگ میں پڑے تو میں جان لیتا ہوں کہ آگ جلاتی ہے اور یہ علم اتنا زور دار اور جیتا جاگتا علم ہوتا ہے کہ اس کے سامنے نِروان ایک ڈھکوسلے سے زیادہ نہیں۔

جی ہاں' میرا جسم یعنی زندہ 'میں' جانتا ہے اور شدت کے ساتھ جانتا ہے اور جہاں تک علم کے ذخیرے کا تعلق ہے یہ اُن چیزوں کے مجموعے سے بڑھ کر نہیں جنھیں میں اپنے جسم کے اندر جانتا ہوں اور آپ بھی' خوانندۂ عزیز' جو کچھ جانتے ہیں اپنے جسم کے اندر ہی جانتے ہیں۔

اور یہ مردود فلسفی ایسے بات کرتے ہیں جیسے دفعتہً بھاپ بن کر اُڑ گئے ہوں اور اس وقت سے جب وہ اپنے جامے میں ہوا کرتے تھے' بہت زیادہ اونچے ہو گئے ہوں۔ یہ حماقت ہے۔ ہر فردِ بشر کی حد' فلسفیوں سمیت' اپنی انگلیوں کی پوروں پر ختم ہو جاتی ہے۔ زندہ بشر

کی یہی حد ہے۔ جہاں تک الفاظ و خیالات کا تعلق ہے اور جتنی بھی آہیں اور تمنائیں ان سے پر افشاں ہوتی ہیں، اتنی ہی تھرتھراہٹیں ایتھر (خلائے ایثر) میں پیدا ہو جاتی ہیں مگر یہ تھرتھراہٹیں خود زندہ نہیں ہوتیں۔ یہی تھرتھراہٹیں جب کسی دوسرے زندہ آدمی تک پہنچتی ہیں تو وہ ان کو اپنی زندگی کے اندر اخذ کرتا ہے اور ہو سکتا ہے کہ اس کی زندگی (ان کی وجہ سے) کوئی نیا رنگ اختیار کرے، اس گرگٹ کی طرح جو ایک بھوری چٹان سے رینگ کر ایک سبز پتے پر پہنچ جاتا ہے۔ یہ سب درست ہے اور خوب ہے پھر بھی یہ حقیقت نہیں بدلتی کہ وہ چیز جسے روح یا پیغام، کسی فلسفی یا اولیا کی تعلیم کہا جاتا ہے، بالکل بھی زندہ نہیں ہے بلکہ خلائے ایثر کے اندر محض ایک تھرتھراہٹ ہے، ایک ریڈیائی پیغام کی طرح، اور یہ جملہ روحانیاتی سرو سامان خلائی تھرتھراہٹوں کے سوا کچھ بھی نہیں۔ اگر آپ ایک زندہ بشر کی طرح خلائی تھرتھراہٹوں سے کپکپا کر ایک نئی زندگی میں داخل ہوتے ہیں تو اس وجہ سے کہ آپ ایک زندہ بشر ہیں اور ان گنت طریقوں سے اپنی زندہ بشریت کو تقویت اور تحریک فراہم کرتے ہیں مگر یہ کہنا لغو ہے کہ وہ پیغام یا روح جو آپ تک پہنچتی ہے آپ کے زندہ جسم سے برتر کوئی چیز ہے۔ یہ تو ایسے ہے جیسے کوئی کہے کہ آلو کی بھجیا جسم سے برتر ہوتی ہے۔

زندگی کے سوا کوئی چیز اہم نہیں اور جہاں تک میرا تعلق ہے —— میں زندگی کو زندہ ہستیوں کے اندر ہی دیکھ سکتا ہوں، باہر مطلق نہیں۔ اور زندگی کا سب سے بڑا مظہر زندہ بشر ہے۔ یوں تو بارش میں گوبھی کا پھل تک زندگی کا حامل ہوتا ہے اور جتنی بھی زندہ چیزیں ہوتی ہیں، سب حیران کن ہوتی ہیں اور جتنی بھی مردہ چیزیں ہیں، زندہ چیزوں کا ضمیمہ ہوتی ہیں۔ مردہ شیر سے زندہ کتا ہونا بہتر ہے مگر زندہ کتے سے زندہ شیر ہونا بہتر ہے۔ یہی زندگی ہے۔

یہ ناممکن لگتا ہے کہ کوئی فلسفی یا اولیا یا سائنس دان اس سادہ حقیقت پر قائم رہ سکے۔ ایک طرح سے یہ سب لوگ زندگی سے تائب ہو چکے ہیں۔ ولی اللہ اپنے آپ کو ہجوم کی روحانی غذا کے لیے پیش کرتا ہے حتیٰ کہ آسیسی کے سینٹ فرانسس صاحب بھی خود کو ایک فرشتہ نما کیک بنا کے رکھ دیتے ہیں جس کا ایک ٹکڑا کوئی بھی کاٹ کے لے سکتا ہے۔ مگر فرشتہ نما کیک زندہ آدمی سے فروتر ہوتا ہے اور بیچارے سینٹ فرانسس کو بالآخر شاید اپنے سے معذرت کرنی پڑے "معاف کرنا" میرے بدن" وہ سب سلوک جو میں نے اتنے سال تمہارے ساتھ کیا:" یہ کوئی خستہ بسکٹ تو نہیں جو دوسروں کی خوراک کے لیے پیش کیا جائے۔

دوسری جانب فلسفی ہے جو فکر کر سکتا ہے اور اس لیے یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ افکار کے سوا کوئی شے اہمیت نہیں رکھتی۔ یہ تو ایسے ہے جیسے کوئی خرگوش جو چھوٹی چھوٹی گولیاں

بنا سکتا ہے یہ نتیجہ نکالے کہ ان چھوٹی چھوٹی گولیوں کے سوا کوئی چیز کسی قابل نہیں ہے یا سائنس دان، تو اس کے لیے میں ایک لاش ہوں، وہ میرے مُردے کا ایک جز خوردبین کے نیچے رکھتا ہے اور اسے 'میں' سمجھتا ہے۔ وہ میری تکہ بوٹی کرتا ہے اور کبھی اِس تکے کو، اور کبھی اُس بوٹی کو 'میں' قرار دیتا ہے۔ میرا دل، میرا جگر، میرا معدہ۔ مختلف وقتوں میں مختلف سائنس دانوں نے ان کو 'میں' قرار دیا ہے۔ آج کل میں ایک دماغ ہوں، یا اعصاب و غدود یا ایسے ہی خلیوں اور ریشوں کے خطوط پر کوئی تازہ چیز۔

اس صورت میں مجھے مطلقاً اور دو ٹوک انکار ہے کہ میں محض ایک روح، یا ایک جسم، یا ایک ذہن، یا ایک فراست یا ایک دماغ یا ایک عصبی نظام یا غدودوں کا ایک خوشہ، یا اپنے دیگر اجزا میں سے کوئی ایک جُز ہوں۔ جز کی نسبت کُل، ایک بڑی چیز ہے لہٰذا میں کہ ایک زندہ بشر ہوں، اپنی روح، اپنی جان، اپنے جسم، اپنے ذہن یا کسی اور شے کی نسبت جو میرے ہی ایک جُز کا نام ہے، ان سب سے برتر ہوں۔ میں ایک زندہ بشر ہوں اور جب تک میرے بس میں ہے، میں ایک زندہ بشر ہی رہنے کا ارادہ رکھتا ہوں۔ اسی وجہ سے میں ایک ناول نگار ہوں۔ اور ایک ناول نگار کے بطور، میں خود کو، کسی بھی اولیا سے، کسی بھی سائنس دان سے، کسی بھی فلسفی سے اور کسی بھی شاعر سے، بالاتر سمجھتا ہوں۔ یہ سب زندہ انسان کے مختلف اجزا کے عظیم ماہر ہیں مگر ان اجزا کی سالم صورت کا ادراک نہیں رکھتے۔

ناول ہی ایک روشن کتابِ زندگی ہے۔ کتابیں زندگی نہیں ہوتیں، محض خلائے اثیر میں تھرتھراہٹیں ہوتی ہیں مگر ناول بطور ایک تھرتھراہٹ کے سالم زندہ بشر کو لرزش میں لا سکتا ہے جو کہ شاعری، فلسفہ، سائنس یا کسی اور کتابی تھرتھراہٹ سے بڑھ کر ہے۔

ناول ہی کتابِ زندگی ہے۔ اس لحاظ سے بائبل ایک بہت بڑا اور گڈمڈ قسم کا ناول ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ یہ خدا کے بارے میں ہے مگر درحقیقت یہ زندہ بشر کے بارے میں ہے۔ آدمؑ، حوّا، سارہ، ابراہیمؑ، اسحٰقؑ، یعقوبؑ، سموئیل، داؤدؑ، بلقیس، رُوت، اِستار، سلیمانؑ، ایوبؑ، عیسیاہ، یسوعؑ، مرقس، یہوداہ، پولس اور پطرس — یہ سب کیا ہے اگر زندہ بشر نہیں تو، اوّل سے آخر تک۔ زندہ بشر نہ کہ محض اس کے اجزا۔ حتیٰ کہ خالقِ اکبر بھی ایک زندہ بشر کے مماثل ہے، دہکتی ہوئی جھاڑی کے اندر، موسیٰ کے سر پر سنگین کوچیں برساتے ہوئے۔

مجھے پوری امید ہے کہ آپ میرے خیال کو قبول کرنے لگے ہوں گے کہ ناول کیوں خلائے اثیر پر ایک تھرتھراہٹ کے طور پر انتہائی اہمیت کا حامل ہے۔ افلاطون بھی میرے اندر

مکمل مثالی ہستی کو متحرک کرتا ہے مگر یہ تو میرے ایک جُز سے زیادہ نہیں۔ کاملیت، زندہ بشر کی ساخت کا محض ایک حصہ ہے۔ مسیح کا موعظۂ جبل میری بے غرض روح میں کپکپی پیدا کرتا ہے اور یہ میرا ایک جُز ہے۔ (موسیٰ کے) احکامِ عشرہ سے میرے اندر قدیم آدم کلبلانے لگتا ہے مجھے انتباہ کرتے ہوئے کہ میں اپنے اوپر نظر نہ رکھوں تو میں ایک چور ہوں، ایک قاتل ہوں۔ مگر قدیم آدم بھی میرا ایک حصہ ہی تو ہے۔

مجھے بہت پسند ہے کہ میرے سب اجزا، زندگی اور حکمتِ زندگی سے جھومتے رہیں۔ مگر میں امر کا طالب بھی ہوں کہ میرا سالم وجود، اپنی سالمیت کے ساتھ، کبھی نہ کبھی وجد میں ضرور آئے۔

اور یہ کیفیت بلاشبہ مجھ پر زندہ صورت میں گزرنی چاہیے۔

مگر جس حد تک یہ صورت کسی ابلاغ سے پیدا ہو سکتی ہے، اسی وقت ہو سکتی ہے کہ ایک پورا ناول مجھ پر اپنا ابلاغ کرے۔ بائبل، تمام و کمال بائبل، اور ہومر اور شیکسپیئر، یہ قدیم ناول کا منتہا ہیں۔ ہر کوئی ان میں جو چاہتا ہے دیکھتا ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ یہ اپنی سالمیت کے ساتھ، ایک سالم زندہ بشر پر جو کہ آدمی خود ہے، اپنے کسی ایک جُز سے ماورا اثر انداز ہوتے ہیں۔ وہ سارے شجر کو، زندگی کے ایک نئے تقرّب کے ساتھ، ہلاتے جھلاتے ہیں اور اس کو صرف ایک ہی سمت میں نمو کی تحریک نہیں دیتے۔

میں کسی ایک سمت میں نمو کی خواہش نہیں رکھتا، آئندہ سے نہیں۔ میرے بس میں ہو تو میں کسی اور کو بھی ایک معین سمت میں متحرک کرنا نہیں چاہتا۔ کوئی بھی معین سمت بالآخر کسی اندھی گلی میں جا کر ختم ہو جاتی ہے اور اس وقت ہم اندھی گلی میں ہیں۔

میں کسی بھی خیرہ کن وحی میں یقین نہیں رکھتا، نہ کسی اُخروی کلام میں۔ "گھاس سوکھ جاتی ہے، پھول کملا جاتا ہے مگر خالق کا کلام دائم موجود رہے گا۔" اس قسم کی دوا دارو کی مدد سے ہم نے خود کو سُکر کی حالت میں ڈال رکھا ہے۔ امرِ واقعہ یہ ہے کہ گھاس سوکھ جاتی ہے مگر بارش کے بعد پہلے سے زیادہ ہریاول کے ساتھ نمودار ہوتی ہے۔ پھول کملاتا ہے مگر اسی وجہ سے کلی کا منھ کھلتا ہے مگر خالق کا کلام چونکہ بشر کے لب سے ادا ہوتا ہے اور خلائی لرزش کے سوا نہیں ہوتا، وقت کے ساتھ باسی تباسی ہوتا جاتا ہے اور بیش از بیش ملال انگیز، حتیٰ کہ بالآخر ہم اَن سنی کر دیتے ہیں اور یہ لاموجود ہو جاتا ہے، کسی بھی سوکھی ہوئی گھاس سے زیادہ حتمی طور پہ۔ بلکہ گھاس تو عقاب کی طرح اپنے شباب کی تجدید کر لیتی ہے مگر کوئی کلام ایسا نہیں کر سکتا۔

ہمیں کسی بھی تصور کی مطلق طلب نہیں ہونی چاہیئے۔ یک بار اور برائے ہمیشہ، ہمیں کسی بھی مطلق تصور کے قبیح استعمار سے منقطع ہونا ہے۔ خیرِ مطلق کا کوئی وجود نہیں اور کوئی بھی شے مطلقاً حق نہیں ہوتی۔ سب چیزیں ایک موجِ رواں کی طرح متغیر ہوتی ہیں۔ حتیٰ کہ تغیر بھی مطلق نہیں ہوتا۔ ایک سالم وجود بظاہر متبائن اجزا کا حیران کن مجموعہ ہوتا ہے، اُن اجزا کا جو ایک دوسرے کے پہلو سے گزر جاتے ہیں۔

مَیں، ایک زندہ بشر، متبائن اجزا کا ایک حیرت خیز مجموعہ ہوں۔ میری آج کی 'ہاں' میری کل کی ہاں' سے عجیب طرح مختلف ہوتی ہے۔ میرے آج کے آنسو، میرے پچھلے برس کے آنسوؤں سے کوئی ربط نہیں رکھتے۔ اگر وہ جو میری محبوب ہے، نہ بدلی ہو، اور نہ بدلے، تو میری محبوب نہیں رہ سکتی محض اس وجہ سے کہ وہ بدلتی ہے اور مجھے بدلنے پر اکساتی ہے، میری بے حسی کو آواز دیتی ہے اور خود اپنی بے حسی کو آواز دیتی ہے اور خود اپنی بے حسی میں میری تبدیلی سے ڈگمگا جاتی ہے، میں اس سے محبت کرتا رہوں گا۔ اگر وہ ایک ہی جگہ اٹک کے رہ جائے تو پھر میں کسی نمکدانی سے محبت کیوں نہ کرلوں؟

اس تمام تبدیلی کے دوران، مَیں ایک خاص سالمیت کو برقرار رکھتا ہوں مگر میں اس پراگندگی رکھ سکوں تو میری خیر نہیں۔ اگر میں اپنے بارے میں یہ کہہ سکوں کہ میں یہ ہوں، میں وہ ہوں ——— اور پھر اس پر اڑا بھی رہوں تو میں ایک نامعقول بجلی کے کھمبے کی طرح بے لچک ہو جاتا ہوں۔ مجھے کبھی معلوم نہ ہو گا کہ میری سالمیت، میری انفرادیت، میری 'میں' کس جگہ واقع ہے۔ مجھے یہ بات کبھی معلوم نہیں ہو سکتی۔ اپنی انا کے بارے میں گفتگو کرنے سے کیا حاصل؟ اس کا مفہوم تو یہ ہو گا کہ میں نے اپنا ایک تصور قائم کر رکھا ہے اور میں اس سانچے کے مطابق اپنی قطع و برید کی کوشش میں مصروف ہوں۔ جو کوئی اچھی بات نہیں۔ آپ کپڑے کو اپنے کوٹ کے مطابق قطع کر سکتے ہیں مگر اپنے زندہ جسم کے اجزا کو کاٹ چھیل کر اپنے تصور کے مطابق نہیں سکتے۔ درست ہے کہ خود کو ایک خیالی سینہ بند میں کسا جا سکتا ہے۔ مگر خیالی سینہ بندوں کے فیشن بھی تو بدلتے رہتے ہیں۔

آئیے ہم ناول سے علم حاصل کریں۔ ناول کے کردار کیا کرتے ہیں، سوا زندہ رہنے کے؟ اگر وہ کسی تیار سانچے کے مطابق نیک یا بد بنے رہیں، یا کسی ڈھلے ڈھلائے قالب میں سیماب صفت دکھائی دیں، تو ان کا جینا جاگنا ختم ہو جاتا ہے اور ناول دھڑام سے آ رہتا ہے۔ کسی بھی ناول کا کوئی بھی کردار جیتا جاگتا ہونا چاہیئے، نہیں تو ہم بھی کچھ نہیں۔

اسی طرح ہمیں بھی اپنی زندگی میں جیتے جاگتے رہنا ہے، نہیں تو ہم بھی کچھ نہیں۔

اس میں کیا شک ہے کہ جینے سے ہمارا جو مطلب ہے وہ اتنا ہی ناقابلِ بیان ہے جتنا کہ ہستی کا مفہوم۔ لوگ اپنے سروں میں طرح طرح کے خیالات بھر لیتے ہیں جو اُن کے لیے مجرّد زندگی کا مفہوم متعین کرتے ہیں اور اس کے بعد وہ اپنی مجسّم زندگی کو اس سانچے کے مطابق قطع کرنے میں لگ جاتے ہیں۔ کبھی وہ تلاشِ حق میں صحرا کا رُخ کرتے ہیں، کبھی زرِ نقد کے پیچھے بھاگتے ہیں۔ بعض اوقات شراب، عورت اور نغمہ اُن کا مقصود ہوتا ہے اور بعض اوقات محض پانی، سیاسی اصلاحات یا رائے دہندگی کی پرچیاں۔ کہا نہیں جاسکتا کہ اگلا قدم کہاں پڑے گا، خوفناک بموں اور گیس کے ساتھ جو پھیپھڑوں کو چیرتی ہے، اپنے ہمسایوں کا قتل، یا لاوارث بچوں کے لیے پرورش گاہوں کی تعمیر اور لامحدود محبت کی تبلیغ یا طلاق کے مقدمے میں زناکاری کے الزام پر عدالت میں پیشی۔

اس تمام طوفانِ وحشت میں، ہمیں کسی نہ کسی رہنمائی کی ضرورت پڑتی ہے مگر نواہی کی فہرستیں تیار کرنے سے کیا فائدہ؟

پھر کیا ہو؟ صداقت اور احترام کے ساتھ ناول کی طرف رجوع۔ تاکہ آپ دیکھ سکیں کہ آپ کس حیثیت سے ایک زندہ بشر ہیں اور کس طرح اپنی زندگی میں ہی انتقال کر چکے ہیں۔ ایک عورت سے آپ ایک زندہ مرد کی طرح محبت کر سکتے ہیں جبکہ کسی دوسری عورت کے ساتھ بالکل ایک مُردے کی طرح چمٹے ہوئے ہیں۔ آپ اپنا کھانا ایک زندہ بشر کی طرح کھا سکتے ہیں یا ایک چبانے والی لاش کی طرح۔ زندہ آدمی کی طرح آپ اپنے دشمن پر گولی چلا سکتے ہیں مگر زندگی کی ایک ہولناک شباہت میں آپ اُن آدمیوں پر بم برسا سکتے ہیں جو آپ کے دشمن ہیں نہ دوست، بلکہ محض وہ اشیا جن کے لیے آپ کا احساس مر چکا ہے جو کہ ایک مجرمانہ کارروائی ہے کیونکہ یہ اشیا زندگی رکھتی ہیں۔

زندہ ہونا، زندہ بشر ہونا، سالم آدمی ہونا۔ نکتہ یہی ہے۔ اور اپنے بہترین درجے پر، ناول اور بالآخر ناول ہی آپ کی مدد کر سکتا ہے۔ یہ آپ کی معاونت کر سکتا ہے تاکہ آپ اپنی زندگی میں ہی مردہ آدمی ہو کے نہ رہ جائیں۔ ایک مرد کا کتنا بڑا حصہ آج ایک گھومتی پھرتی لاش کی طرح سڑکوں پر اور گھروں میں دکھائی دیتا ہے، عورتوں کا کتنا بڑا حصہ مُردۂ محض ہے۔ اُس پیانو کی طرح جس کے آدھے سُر بے آواز ہو چکے ہوں۔

مگر ناول میں آپ صاف دیکھ سکتے ہیں کہ جب بھی (آدمی کے اندر) مرد مر جاتا ہے تو عورت بے حس ہو جاتی ہے۔ آپ چاہیں تو حق و باطل اور خیر و شر کے نظریے کی جگہ، زندگی کی ایک جبلّت اپنے اندر پرورش کر سکتے ہیں۔

زندگی میں ہر لحظہ حق و باطل اور خیر و شر موجود ہوتے ہیں مگر جو ایک صورت میں حق ہے وہی دوسری صورت میں باطل بھی ہے۔ اور ناول میں آپ ایک شخص کو چلتی پھرتی لاش بنتے ہوئے دیکھتے ہیں، اپنی مبیّنہ نیکی کی وجہ سے، اور ایک دوسرے شخص کو جیتے جی مرتے ہوئے دیکھتے ہیں، اپنی مبیّنہ بدی کی وجہ سے۔ حق و باطل کا امتیاز ایک جبلّت ہے مگر ایک ایسی جبلّت جو آدمی کے اندر اس کے جسمانی، ذہنی اور روحانی اجزا کی بیک وقت سالمیت کی آگاہی سے پھوٹتی ہے۔ ایک ناول ہی میں جملہ اشیا کو آزاد جنبش کے لیے جگہ ملتی ہے یا کم از کم مل سکتی ہے۔ اسی وقت ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ خود زندگی ہی زندہ رہنے کا باعث ہے، نہ کہ جامد اور بے حس تحفظ کا میلان۔ کیونکہ جملہ اشیا کی مکمل اور آزاد جنبش سے بس ایک ہی چیز ابھرتی ہے، وہی ایک چیز جو کوئی چیز کہلانے کی مستحق ہے۔ مرد کی سالمیت، عورت کی سالمیت، زندہ مرد اور زندہ عورت۔

(اس مقالے کا متن لارنس کی وفات (۱۹۳۰ء) کے چھ برس بعد اس کی متفرق تحریروں کے مجموعے PHOENIX میں ای۔ ڈی میکڈانلڈ نے شائع کیا۔ اینتھنی بیل کے مرتبہ "منتخب نقدِ ادب" میں بھی یہی متن موجود ہے)

اخلاق اور ناول

فن کا فریضہ یہ ہے کہ انسان اور اس کے گرد و پیش پائی جانے والی کائنات کے مابین جو ربط موجود ہے، اس کا ایک زندہ لمحے میں انکشاف کرے۔ چونکہ نوعِ انسانی قدیم روابط کے رنج و محن میں ہر لحظہ جد و جہد کرتی رہتی ہے، اس لیے فن ہمیشہ وقت کے ادوار سے آگے ہوتا ہے جو خود زندہ لمحے سے منزلوں پیچھے ہوتے ہیں۔

جب وین گوخ سورج مکھی کے پھول کی تصویر کشی کرتا ہے تو وہ اپنی ذات (بطورِ انسان) اور سورج مکھی (بطور پھول) کے درمیانی رابطے کو، جو وقت کے اُس دھڑکتے لمحے میں روشن ہوتا ہے، منکشف کرتا ہے یا مکتسب۔ اس کی تصویر محض سورج مکھی کی نمائندگی نہیں کرتی۔ ایسی صورت گری تو وین گوخ سے کہیں زیادہ مکمل طور پر ایک کیمرہ انجام دے سکتا ہے۔

کینوس پر جو دکھائی دیتا ہے، وہ ایک تیسری چیز ہے، کاملاً غیر مجسم اور ناقابلِ توضیح، خود سورج مُکھی اور وین گوخ کی مشترک پیداوار۔ کینوس پر جو نمایاں ہوتا ہے، وہ کینوس اور رنگ و روغن کے ساتھ کوئی نسبت نہیں رکھتا ہے نہ وین گوخ کے ساتھ بطور انسان کے، نہ سورج مکھی کے ساتھ بطور ایک نباتیاتی وجود کے۔ آپ اس صورت کا وزن یا پیمائش نہیں کر سکتے۔ نہ اس کو بیان کر سکتے ہیں۔ سچ پوچھیے تو سمت رکھنے والی فضا میں سرے سے اس کا وجود ہی نہیں ہوتا، بلکہ اس چوتھی سمت میں ہوتا ہے جو بہت کافی بحث کا موضوع بن چکی ہے۔

یہ اس ربطِ کامل کا انکشاف ہے جو ایک خاص لمحے میں ایک انسان اور سورج مکھی کے ایک پھول کے درمیان پیدا ہوا ہے۔ یہ نہ تو آئینے کے اندر کا انسان ہے، نہ آئینے کے اندر کا پھول، نہ اوپر نہ نیچے، نہ آر پار۔ یہ ہر چیز کے درمیان چوتھی سمت میں واقع ہے۔

انسان اور اس کے ہر طرف موجود کائنات کے درمیان جو ربطِ کامل ہے وہ خود نوعِ انسان کی زندگی ہے، اس میں سمت کی ابدیت اور کمال پایا جاتا ہے۔ پھر بھی یہ آنی و فوری ہے۔

انسان اور سورج مکھی دونوں ایک نیا ربط پیدا کرنے کے دوران لمحے کے پار بہت دور

چلے جاتے ہیں بسب چیزوں کا درمیانی ربط روز بروز بدلتا رہتا ہے، تغیر کی نازک دُزدیدگی کے ساتھ۔ لہٰذا فن جو ایک ربطِ کامل کو منکشف یا مکتسب کرتا ہے، دائم تازہ رہے گا۔
یہ بھی کہ جو چیز ربطِ خالص کی بے سمت فضا میں موجود ہوگی، موت اور زندگی، فنا اور بقا سے بے نیاز ہوگی۔ جب ہم کہتے ہیں کہ ایک آشوری ببر شیر یا مصری شہباز کا سر "زندہ" ہے تو فی الاصل ہمارا مفہوم یہ ہوتا ہے کہ فن کے یہ نمونے زندگی کے ماوراء ہیں۔ لہٰذا موت کے بھی ماوراء ہیں۔ ان سے ہمارے اندر یہی احساس پیدا ہوتا ہے۔ لازماً ہمارے اندر کوئی ایسی چیز بھی ہونی چاہیے جو زندگی اور موت کے ماوراء ہو، اس لیے کہ جو احساس ہمارے اندر آشوری ببر شیر کو یا مصری شہباز کے سر کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے، وہ ہمارے لیے بے پناہ قدر و قیمت کا حامل ہے۔ جس طرح وقت کے آغاز سے لے کر اب تک انسان کے لیے شام کا ستارہ ذی قیمت رہا ہے۔ کیونکہ وہ بھی رات اور دن کے درمیان ربطِ خالص کی چنگاری ہے۔
سوچیے تو معلوم ہوگا کہ ہماری زندگی اس ربطِ خالص پر مشتمل ہے جو ہم اپنی ذات اور اپنے آس پاس موجود کائنات کے درمیان دریافت کرتے ہیں۔ یوں میں اپنی "روح کی نجات" حاصل کرتا ہوں۔ اس ربط کی تکمیل کر کے جو میرے اور ایک شخصِ دیگر کے درمیان، میرے اور دوسرے لوگوں کے درمیان، میرے اور میری قوم کے درمیان، میرے اور نسلِ انسانی کے درمیان، میرے اور حیوانوں کے درمیان، میرے اور درختوں کے درمیان، میرے اور دھرتی کے درمیان، میرے اور آکاش اور ستاروں کے درمیان، میرے اور چاند کے درمیان موجود ہے۔ چھوٹے اور بڑے خالص رابطوں کا ایک لامحدود سلسلہ آسمان کے ستاروں کی طرح، جو ہم سب کے لیے ابدیت کو عمل میں لاتا ہے میں اور وہ شہتیر جو میں چیرتا ہوں، قوت کے وہ خطوط جن پر میں چلتا ہوں، اور وہ آٹا جو میں روٹی کے لیے گوندھتا ہوں، میں اور وہ حرکت جس کے ساتھ میں لکھتا ہوں، میں اور وہ سونے کا ٹکڑا جو میرے پاس ہے، ہم جان لیں تو یہی ہماری زندگی اور یہی ہماری ابدیت ہے، نازک اور مکمل ربط جو میرے اور ہر سمت موجود کائنات کے درمیان پایا جاتا ہے۔
اور اخلاق وہ نازک، ہر لحظہ لرزتا اور بدلتا ہوا توازن ہے جو میرے اور ہر سمت موجود کائنات کے درمیان ہے، جو ایک سچا ربط پیدا ہونے سے پہلے وجود میں آتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔
یہیں سے ہمیں ناول کا حُسن اور اس کی عظیم قدر و قیمت دکھائی دے سکتی ہے۔ فلسفہ، مذہب، سائنس۔ یہ سب اشیاء کو میخ کوب کرنے، ان پر کیل ٹھونکنے میں مصروف ہیں تاکہ کوئی مستحکم توازن اور تعادل پیدا کر سکیں۔ مذہب اپنے میخکوب خدا کے ساتھ جس کا فرمان ہے،

امر ہے، یہ نہیں ہے ــــ ہر مرتبہ کاری ضرب لگاتا ہے۔ فلسفہ اپنے بندھے ٹکے خیالات کے ساتھ، سائنس اپنے اصولوں کے ساتھ ۔ یہ سب تمام کے تمام وقت کے ہر لمحے میں کسی نہ کسی پیڑ پر ہمیں میخ کوب کر دینا چاہتے ہیں۔

مگر ناول ؟ نہیں۔ ناول اس ربطِ باہم کی جو انسان نے دریافت کیا ہے سب سے اونچی مثال ہے۔ ہر چیز اپنے وقت اور مقام پر، اپنے دائرۂ احوال میں درست ہے اور اپنے وقت، مقام اور دائرۂ احوال سے باہر غلط ہے۔ اگر آپ ناول میں کسی چیز کو میخ کوب کرنا چاہیں تو کیا ہوگا؟ یا تو ناول قتل ہو جائے گا یا پھر اٹھ کر میخ کو بھی ساتھ لے کے چل پڑے گا۔

ناول میں اخلاق، توازن کی لرزتی ہوئی نا محکمی کا نام ہے۔ جب ناول نگار ترازو کے ایک پلڑے کو انگوٹھے سے دبا دیتا ہے تاکہ توازن کو اپنے ترجیحی میلان کی جانب جھکا دے تو یہ حرکت خلافِ اخلاق ہوگی۔

جدید ناول سب سے زیادہ ضدِ اخلاق کی طرف مائل ہے۔ جب ناول نگار اپنے انگوٹھے کے ساتھ پلڑے کے اوپر بوجھل سے بوجھل دباؤ ڈالتا ہے، یا تو محبت، خالص محبت کی جانب یا پھر بے لگام آزادی کی جانب۔

اصولی طور پر، ناول خلافِ اخلاق نہیں ہوتا کیونکہ ناول نگار کسی بھی نمایاں خیال یا مقصد کا حامل ہو سکتا ہے۔ بداخلاقی ناول نگار کی بے بسی یا غیر شعوری میلان میں پائی جاتی ہے۔ محبت ایک عظیم جذبہ ہے مگر آپ ناول لکھنے چلیں اور اس عظیم میلانِ محبت کے پنجے میں گرفتار ہو جائیں، یہاں تک کہ محبت کا جذبہ آپ کے لیے زندگی کی آخری انتہا اور اہم ترین مقصد بن کے رہ جائے تو آپ ایک خلافِ اخلاق ناول لکھیں گے۔

کیونکہ کوئی جذبہ آخری نہیں ہوتا، نہ بطورِ خود زندگی کا واحد مقصد۔ تمام جذبات ایک زندہ ربط کے اکتساب میں کام آتے ہیں، ایک فردِ بشر کا دوسرے فردِ بشر کے ساتھ، کسی مخلوق یا کسی شے کے ساتھ ربطِ خالص ان کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔ تمام جذبات، نفرت اور محبت، غصہ اور دردمندی سمیت ان دو شخصوں کے درمیان جو کسی قابل ہوں، مضطرب اور غیر مستحکم توازن کو درست کرنے کے لیے ہوتے ہیں۔ اگر ناول نگار ترازو کے پلڑے میں اپنا انگوٹھا دبا دے۔ محبت اور دردمندی کے لیے، شیرینی اور شانتی کے لیے، تو وہ خلافِ اخلاق عمل کا مرتکب ہوتا ہے۔ وہ ربطِ خالص کے امکان کو یا بے داغ ارتباط کو اس طرح پیش کرتا ہے جیسے کہ یہی ایک چیز اہمیت رکھتی ہو، اور جیسے ہی اس کا انگوٹھا الگ ہوتا ہے، ایک خوفناک ردِ عمل، نفرت، حیوانیت، ظلم اور تباہی کی صورت میں ناگزیر ہو جاتا ہے

زندگی کچھ ایسے بنی ہے کہ اضداد ترازو کے کانپتے ہوئے مرکز کے آس پاس بہم حرکت میں رہتے ہیں۔ والدین کے گناہ پلٹ کے بچوں کے سر آتے ہیں اور اگر والدین ترازو کو محبت، امن اور تولید کی طرف جھکا دیں تو تیسری یا چوتھی نسل میں جا کر ترازو بڑی تندی کے ساتھ اپنی سمت بدل دیتا ہے، نفرت، غصہ اور تباہی کی جانب۔

اور فن کی تمام ہیئتوں سے بڑھ کر، ناول سب سے زیادہ اس بات کا متقاضی ہے کہ ترازو کانپتا اور تھرتھراتا رہے۔ "میٹھا میٹھا" ناول "لہو اور طوفان" والے ناول کی نسبت زیادہ کھوٹ بھرا اور اس لیے زیادہ ضدِ اخلاق ہوتا ہے۔

اسی طرح چست و چالاک اور چیچپا تک چڑھا ناول بھی جو کہتا ہے کہ تم کچھ بھی کر لو کوئی فرق نہیں پڑے گا کیونکہ ایک چیز اتنی ہی بھلی ہے جتنی کوئی اور چیز۔ اور گجی بھی اس حد تک "زندگی" ہے جس حد تک کوئی دوسری شے۔

اس سے تو ساری بات ہی برباد ہو جاتی ہے۔ کوئی کام اس لیے زندگی نہیں ہوتا کہ کوئی شخص اسے کرتا ہے۔ یہ بات فنکار کو پوری طرح معلوم ہونی چاہیے۔ ایک معمولی بنک کا کلرک ایک عام سی ٹوپی خریدتے ہوئے کسی طرح بھی زندگی کا مظہر نہیں۔ یہ تو محض جینا ہے۔ شام کے روزمرہ کھانے کی طرح ٹھیک ٹھاک مگر زندگی ہرگز نہیں۔

زندگی سے ہماری مراد ہے ایک ایسی تابناک شے جو سمتِ چہارم کی خصوصیت رکھتی ہو۔ اگر بنک کا کلرک اپنی ٹوپی کے بارے میں سچ مچ کے اشتہا انگیز جذبات رکھتا ہو، اگر وہ اس کے ساتھ ایک زندہ ربط قائم کر لے اور نئی ٹوپی پہن کر دکان سے باہر نکلے تو خود کو ایک نیا آدمی محسوس کرے، جیسے روشنی کا ہالہ اس کے گرد ہو، تب یہ زندگی ہے۔

اسی طرح قحبہ کے بارے میں۔ اگر ایک آدمی اس کے ساتھ ایک زندہ ربط قائم کر لیتا ہے، چاہے ایک لمحے کے لیے ہی کیوں نہ ہو، تو یہ زندگی ہے۔ مگر ایسا نہ ہو تو محض پیسہ ہے اور ایک مشینی ضرورت، زندگی نہیں بلکہ ذلت اور زندگی سے غداری۔

اگر ایک ناول حقیقی اور گہرے روابط کا انکشاف کرتا ہے تو ایک اخلاقی کارنامہ ہے، چاہے یہ روابط کسی چیز پر مشتمل ہوں۔ اگر ناول نگار اس ربط کا بجائے خود احترام کرتا ہے تو ایک بڑا ناول پیدا ہوگا۔

مگر ایسے بہت سے روابط ہیں جو حقیقی نہیں ہوتے۔ جب (دوستوئیفسکی کے) "جرم و سزا" کا آدمی چھ پنس کے لیے ایک بڑھیا کا قتل کرتا ہے تو بطورِ واقعہ چاہے اتنا ہی کافی ہو مگر یہ اتنا حقیقی محسوس نہیں ہوتا۔ قاتل اور بڑھیا کے درمیان توازن ختم ہو چکا ہے۔ اب تو محض ابتری باقی

ہے۔ یہ واقعہ سہی مگر کسی بھی زندہ معنوں میں اس کو "زندگی" نہیں کہا جا سکتا۔

دوسری طرف مقبول عام ناول، قدیم روابط کا "پس خرابہ" ہمارے آگے پروس دیتا ہے۔ مثلاً "بہار دور نہیں" (پہلی جنگ عظیم کے بعد کا ایک اُمید پرستانہ ناول جو دو ایک سال بہت مقبول ہوا تھا)۔ قدیم فرسودہ روابط کو کھانے کی میز پر سجا دینا بداخلاقی ہے۔ رافیل ایسا شاندار مصور بھی ان روابط کو جو پہلے سے تجربے میں آچکے ہیں، نئے اور زرق برق لباس میں ملبوس کر کے پیش کرنے کے سوا کچھ نہیں کرتا اور اسی سے جسم کی حریصانہ لذت پیدا ہوتی ہے۔ شہوت رانی اور نفس پرستی میں لوٹ لگانے کی حسرت۔ صدیوں سے لوگ اپنی مثالی طور پر شہوت انگیز عورت کے بارے میں کہتے آئے ہیں "وہ تو رافیل کی کوئی تصویر لگتی ہے"۔ ابھی حال ہی میں عورتوں نے اس خراجِ تحسین کو اپنی توہین سمجھنا شروع کیا ہے۔

ایک نیا ربط، ایک نیا رشتہ، ہاتھ آتے ہوئے کسی قدر تکلیف دہ محسوس ہوتا ہے۔ ضروری ہے کہ اس میں تھوڑی بہت تکلیف ہو کیونکہ نئے ربط کا مطلب ہی قدیم روابط کے ساتھ کشمکش اور ان کی معزولی ہے۔ اور پھر کم سے کم زندہ چیزوں کے درمیان مطابقت مبارزت کے بغیر پیدا نہیں ہوتی۔ طرفین میں ہر کسی کے لیے لازم اور ناگزیر ہے کہ خود کو دوسرے میں تلاش کرے۔ اور اس سے دریغ نہ کیا جائے۔ جب طرفین میں ہر کوئی اپنے آپ کا مطلقاً متلاشی ہو تو یہ لڑائی مرنے مارنے پر ختم ہوتی ہے۔ یہ اس چیز کے بارے میں درست ہے جسے "ہیجان" کہتے ہیں۔ اس کے برعکس جب طرفین میں سے کوئی ایک، دوسرے سے دب جائے تو اس کو "ایثار" کا نام دیا جاتا ہے اور اس کا مطلب بھی موت ہے۔ (مارگریٹ کنیڈی کی) "باوفا جل پری" اٹھارہ مہینے کی باوفائی سے اسی لیے جانبر نہ ہو سکی۔

باوفائی جل پری کی فطرت میں نہیں۔ اسے اپنے جل پری پن کے ساتھ وفادار ہونا چاہیے تھا۔ اور یہ کوئی مردانگی نہیں کہ کسی کا ایثار قبول کر لیا جائے۔ اس لیے مرد کو بھی اپنی مردانگی محفوظ رکھنی چاہیے تھی۔

تاہم ایک تیسری چیز بھی ہے جو ایثار بھی نہیں اور موت کی حد تک لڑائی بھی نہیں: جب طرفین ایک دوسرے کے درمیان حقیقی ربط تلاش کرتے ہیں۔ دونوں کا اپنے آپ سے صادق ہونا لازمی ہے، اسے اپنے مرد پن کے ساتھ اور اُسے اپنے عورت پنے کے ساتھ اور باہمی ربط کو بطورِ خود نمو پذیر ہونے دینا۔ اس کا مطلب، سب چیزوں سے بڑھ کر دلیری ہے اور پھر ضبط۔ دلیری اپنے اندر اور دوسرے کے اندر موجود زندگی کے دباؤ کو تسلیم کرنا ہے اور ضبط، جہاں تک ہو سکے، اپنے آپ کو حد سے آگے نہ بڑھنے دینا۔ دلیری کہ جب کوئی حد سے بڑھ جائے تو خود ہی اس

بات کو تسلیم کرلے اور رونے جھینکنے نہ بیٹھ جائے۔

بدیہی طور پر، کوئی سچ مچ کا نیا ناول پڑھنے سے کسی نہ کسی حد تک تکلیف ضرور ہوگی۔ ردّ و قبول کی کشمکش پیش آتی رہے گی اور سخت مقابلہ ہوگا۔ ایسے ہی نئی مصوری اور نئی موسیقی کے ساتھ بھی ہوتا ہے، ان کی حقیقت کا فیصلہ اس بات سے ہونا چاہیئے کہ وہ کس حد تک مقابلے کی حس بیدار کرتے ہیں اور کس حد تک بالآخر سپردگی اختیار کرنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔

نوعِ انسانی کے لیے اوّلیں اہمیت اس عظیم رابطے کی ہے جو مرد و زن کے مابین پایا جاتا ہے۔ مرد کا مرد سے رابطہ، عورت کا عورت سے اور بچے کا ماں باپ سے، یہ سب رابطے ہمیشہ ثانوی اور تائیدی رہیں گے۔

اور مرد و زن کا درمیانی رابطہ ہمیشہ بدلتا رہے گا۔ اور انسانی زندگی کے معمے کے لیے اسے ایک ہردم نئی اور مرکزی کلید کی حیثیت حاصل رہے گی۔ زندگی کے لیے خود یہ رابطہ ہی ایک جاندار مرکزی کلید ہے مگر یہ اہمیت اکیلے مرد کو حاصل نہیں، نہ اکیلی عورت کو، نہ بچوں کو جو اس رابطے سے جنم لیتے ہیں، بطور ایک ضمنی چیز کے۔

یہ سوچنا بے حاصل ہے کہ آپ مرد و زن کے اس رابطے پر کوئی ٹھپہ لگا سکیں تاکہ یہ "وضعِ موجود" کا جزو بنا رہے۔ آپ ایسا نہیں کر سکتے۔ اس سے تو آپ دھنک پر یا بارش پر ٹھپہ لگانے کی کوشش کر دیکھیں۔

جہاں تک "پیار کے بندھن" کا تعلق ہے تو اسے دھرا رہنے دیجیے جب تک گھس نہ جائے۔ یہ کہنا بیہودگی ہے کہ مرد و زن مجبور ہیں کہ ایک دوسرے سے محبت کریں۔ مرد و زن ایک نازک اور متغیر طریقے سے دائمی طور پر باہم مربوط ہیں۔ اور ان کو کسی بندھن سے باندھنے کی قطعاً ضرورت نہیں۔ اخلاق صرف یہ ہے کہ مرد اپنے مردپن کے ساتھ صادق ہو اور عورت اپنے عورت پنے کے ساتھ اور دونوں اپنے ربط کو خود ہی متشکل ہونے دیں، بجملہ احترام کے ساتھ۔ کیونکہ دونوں کے لیے یہی زندگی ہے۔

ہم با اخلاق ہونا چاہیں تو اس بات سے ہمیں پھر بھی پرہیز کرنا ہوگا کہ ہم کسی چیز کے آر پار میخیں ٹھونکتے پھریں، ایک دوسرے کو یا تیسری چیز، ربط باہم کو، جو ہمیشہ کے لیے ہم دونوں کا مشترک سایہ ہے۔ قربانی کی ہر صلیب کو پانچ میخوں کی ضرورت پڑتی ہے، چار چھوٹی اور ایک بڑی، اور ان میں سے ہر ایک نفرت کا نشان ہے۔ مگر جب آپ خود رابطے کو ہی میخ کوب کر دیں اور اس پر "مشاہِ بہود" لکھنے کی بجائے "محبت" کا لفظ لکھ دیں تو پھر آپ بے شک میخوں پر میخیں ٹھونکتے چلے جائیں۔ (ربطِ خالص کو) یسوع مسیح نے روح القدس کا نام دیا تھا جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ

آپ اس کی دُم بھی نہیں پکڑ سکتے۔

ناول ایک وسیلۂ کامل ہے، ہم پر ہمارے زندہ روابط کی پیہم بدلتی ہوئی قوسِ قزح کو منکشف کرنے کا۔ ناول زندہ رہنے میں ہماری مدد کر سکتا ہے، ایسے جیسے کوئی اور چیز نہیں کر سکتی۔ کوئی ناصحانہ صحیفہ تو ہرگز نہیں، اگر ناول نگار اپنے انگوٹھے کو ترازو کے پلڑوں سے باہر رکھے تو۔

مگر جب ناول نگار کا انگوٹھا پلڑے کے اندر ہوتا ہے تو ناول، مرد عورت دونوں کے لیے، ایک بے نظیر فسادِ باطن کا ذریعہ بن جاتا ہے جس کا مقابلہ کوئی چیز کر سکتی ہے تو شاید وکٹوریائی دور کی "راہ دکھا، ہمدرد روشنی" قسم کی مناجاتیں جن کے دم سے موجودہ نسل کی ہڈیوں کا گودا تک سڑنے لگ گیا ہے۔

(یہ مقالہ پہلی بار دسمبر ۱۹۲۵ء میں اس وقت کے مشہور ادبی انتخاب "کیلنڈر آف ماڈرن لیٹرز" میں شائع ہوا۔ اب متفرق تحریروں کے مجموعے PHOENIX اور انتھنی بیل کے "انتخاب نقدِ ادب" میں شامل ہے۔)

گالزوردی کے ناول

جون گالزوردی (۱۸۶۷-۱۹۳۳) ڈی ایچ لارنس کی سینیئر نسل کے ادیبوں میں ایک ممتاز (اور اشرافی) حیثیت کا مالک تھا۔ اس کے ناول، افسانے اور ڈرامے اس کی زندگی میں بے حد مقبول تھے۔ مگر اب شاید صرف برصغیر میں کہیں کہیں نصاب کے طور پر پڑھائے جاتے ہیں۔ شروع میں وہ لارنس کی طرف مربیانہ جذبات رکھتا تھا۔ مگر جلد ہی دونوں کے راستے جدا ہو گئے۔ اور ان کی باہمی ناپسندیدگی نمایاں ہونے لگی (اسی بنا پر بعض لوگوں نے لارنس پر ایک "مخاصمانہ مقالہ" لکھنے کا الزام لگایا ہے) مگر گالزوردی کے ناولوں کا سلسلہ جو فورسائٹ خاندان کی مختلف نسلوں کے افراد پر لکھا گیا ہے (ایک بے حد مقبول ٹی۔ وی سیریل بننے کے باوجود) آہستہ آہستہ کمزور ہوتا چلا جاتا ہے اور لارنس کا مقالہ اسی کمزوری کا تجزیہ کرتا ہے۔ پہلا حصہ "صاحب جائداد" بڑی حد تک ایک طنزیہ لہجے میں لکھا گیا ہے مگر بعد میں یہ لہجہ برقرار نہیں رہتا۔ اور مصنف فورسائٹ خاندان کی مفروضہ شرافت و نجابت کا جیسے خود ہی قائل ہو جاتا ہے۔ انگریزی ادب کے مشہور مورخ اے سی وارڈ تک کو گالزوردی کے ساتھ پوری ہمدردی کے باوجود یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ وہ سماجی انصاف کا قائل ہونے کے ساتھ ساتھ امیروں اور غریبوں، طاقتوروں اور کمزوروں کے درمیان ایک توازن پیدا کرنا چاہتا تھا۔ شاید یہی توازن پیدا کرنے کی شعوری کوشش تھی جس نے لارنس کو گالزوردی کے مفصل مطالعے اور ایک ناقابل تردید تجزیے پر مجبور کیا۔ زمانۂ حال میں ناول پر شاید ہی کوئی ایسی کتاب لکھی گئی ہو جس میں اس مقالے کا کوئی نہ کوئی حصہ اقتباس کے طور پر درج نہ ہوا ہو۔ بالخصوص اس کے شروع کے چند پیرے جن میں فکشن کی تنقید کو لارنس نے ایک نیا رخ دیا۔ اور آنے والے ناقدوں کو ناول کے فن اور اس کے معنی و مفہوم کی طرف متوجہ کیا۔

(م۔ع۔س)

نقدِ ادب کا انتہائی کمال یہ ہے کہ ناقد اپنے احساس کو معقولیت کے ساتھ بیان کر دے۔ وہ احساس

جو زیرِ نظر کتاب یا مصنف نے اس کے حواس پر مرتب کیا۔ تنقید کبھی سائنس نہیں بن سکتی۔ اول تو یہ بہت شخصی چیز ہے۔ دوسرے اس کا تعلق ان اقدار سے ہے جن کو سائنس نظر انداز کرتی ہے۔ یہاں جذبے کی کسوٹی چلتی ہے نہ کہ عقل کی۔ ہم کسی فنی تخلیق پر کوئی محاکمہ یا قضاوت کرتے ہیں تو اس کے اثر کی بنا پر جو ہمارے خالص اور زندہ جذبات پر ہوا ہو، اور کسی بنیاد پر نہیں۔ اسلوب اور ہیئت کے بارے میں ساری اُڑان گھاٹیاں، ادبی کتابوں کی بظاہر سائنسی انداز میں درجہ بندیاں اور نباتیات کی نقل پر ان کی چیر پھاڑ، یہ سب موقع محل کے بغیر مہمل مصطلحات کا ملغوبہ ہی تو ہیں۔

ناقد کے لیے لازم ہے کہ کسی فنی تخلیق کی تاثیر و نفوذ کو اس کی تمام پیچیدگی اور قوت کے ساتھ محسوس کر سکے۔ خود اس کو بھی قوت اور پیچیدگی کا حامل ہونا چاہیے جو کم ہی ناقد ہوتے ہیں۔ کوئی شخص جو فطرۃً پرپیچ اور غیر شائستہ ہو، پوچ اور غیر شائستہ تنقید کے سوا کیا لکھ سکتا ہے ؟ اور ایک ایسا پڑھا لکھا آدمی جس کے جذبات بھی تعلیم یافتہ ہوں عنقا کی طرح نایاب ہے۔ بالعموم کوئی شخص جس قدر درسی علوم کا فاضل ہوتا ہے اسی قدر جذبات کے معاملے میں گنوار ہوتا ہے۔ اس سے بڑھ کر فنی اور جذباتی طور پر تعلیم یافتہ آدمی کے لیے نیک نیت ہونا بھی ضروری ہے۔ جو کچھ وہ محسوس کرتا ہے اسے تسلیم کرنے کا حوصلہ بھی اس میں ہونا چاہیے۔ ساتھ ساتھ اس میں اتنی لچک بھی ہو کہ محسوس کو معلوم بھی کر سکے۔ لہٰذا میرے نزدیک (انیسویں صدی کے فرانس کا) سینٹ بوف بھی ایک عظیم ناقد ہے اور اس کے مقابلے میں میکالے قسم کا آدمی، فطانت کے باوجود تسلی بخش نہیں کیونکہ وہ دیانت دار نہیں! جذبات کی حد تک وہ کافی جاندار ہے مگر اپنے محسوسات کے ساتھ بازیگری کرنے لگ جاتا ہے اور جذباتی ردِ عمل کے مخلصانہ بیان کی نسبت کوئی عمدہ تاثر پیدا کرنے کو ترجیح دیتا ہے۔ اس میں اتنی دانشورانہ اہلیت تو ضرور ہے کہ جو کچھ محسوس کرتا ہے اس کا درست بیان ہمیں دے سکے مگر اخلاقی حوصلہ نہیں رکھتا۔ ایک ناقد کو جذباتی طور پر جاندار ہونا چاہیے، رگ رگ میں جاندار، دانشورانہ اہلیت کا حامل اور بنیادی منطق کا ماہر اور پھر اخلاقی طور پر بے حد دیانت دار۔

اس کے علاوہ مجھے لگتا ہے کہ ایک اچھے ناقد کو یہ بھی چاہیے کہ پڑھنے والے کو چند ایک ایسے معیار فراہم کرے جو اس کے کام آئیں۔ وہ ان معیاروں کو ہر نئی تنقیدی کوشش کے لیے بدل بھی سکتا ہے بشرطیکہ اپنی نیک نیتی کو برقرار رکھ سکے۔ مگر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ہمارا معیار یہ ہے اور یہ ہے اور ہم اس کے مطابق محاکمہ کریں گے۔ سینٹ بوف نے مجموعی طور پر "بھلے آدمی" کا معیار قائم کیا۔ وہ تہِ دل سے سمجھتا تھا کہ "بڑا آدمی" بھی اصل میں "بھلا آدمی" ہوتا ہے۔ انسانی ہمدردی کی وسیع ترین رسائی کے ساتھ۔ یہی معیار اس نے ہر جگہ برقرار رکھنے کی کوشش کی۔ والٹر پیٹر (انیسویں صدی کا جمال پرست ناقد) کا معیار ایک خلوت پسند فلسفی تھا جو خالص فکر اور خالص جمالیاتی صداقت کا حامل ہو۔ میکالے کا معیار ایک سیاسی یا جمہوری تعصب سے آلودہ تھا کہ اسے ہر صورت میں کمزور کا ساتھ دینا چاہیے۔ (اٹھارویں صدی کے مورخ) گبن نے ایک

خالص اخلاقی معیار آزمایا، انفرادی اخلاق کا معیار۔

گالز وردی کو دوبارہ پڑھتے ہوئے، کم سے کم اس کے بڑے حصے کو کیونکہ سب تو بہت زیادہ ہے، ایک معیار کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ حقیقی مرد اور حقیقی عورت کا کوئی تصور جس کے مطابق بھلا فورسائٹ خاندان اور ان کے ہمسروں کو پرکھا جا سکے۔ آپ ان پر بھلے آدمی والے معیار کے مطابق محاکمہ نہیں کر سکتے، نہ خالص فکر والے معیار کے ساتھ، نہ جیتی بہاخاک نشینوں کے معیار سے، نہ انفرادی اخلاق کے معیار سے۔ ان کو تو انسانی وجود کے معیار سے جانچنا پرکھنا ہوگا۔ مگر یہ انسانی وجود آخر ہوتا کیا ہے؟ خود فورسائٹ لوگوں کے ساتھ یہی مصیبت ہے۔ وہ کافی حد تک انسان تو ہیں کیونکہ انسانیت کا کوئی بھی حصہ انسانی ہوتا ہے۔ جیسے فطرت کی کوئی بھی چیز فطری ہوتی ہے۔ تاہم اس خاندان کا کوئی رکن، واقعی اور واضح طور پر انسانی وجود معلوم نہیں ہوتا۔ وہ سب سماجی وجود ہیں۔ اور اس سے ہماری مراد کیا ہے؟

ابھی، اس تنقید کے مقصد کے لیے ہمیں طے کرنا ہے کہ سماجی وجود سے، انسانی وجود کے ماسوا ہمارا کیا مطلب ہے؟ اس کی ضرورت یوں پیدا ہوتی ہے کہ یہ فورسائٹ لوگ ہمیں بے اطمینانی کا اور عدم تکمیل کا احساس دلاتے ہیں۔ ہم ان کو انسانی وجود کے طور پر کس لیے تسلیم نہیں کر سکتے؟ کیا ہم ان کو اس زمرے میں نہیں رکھ سکتے جس میں مثلاً (ڈکنس کی) سارہ گیمپ شامل ہے جو طنزیہ انداز میں سوچی گئی ہے یا جین آسٹن کے لوگ جو کافی حد تک سماجی ہیں؟ مسز گیمپ کو، جین آسٹن کے کرداروں کو، حتیٰ کہ (انیسویں صدی کے انگریز ناول نگار اور شاعر) جورج میریڈتھ کے "خود پرست" کو بھی انسانی ہستیوں کے طور پر قبول کر سکتے ہیں۔ اُسی زمرے میں جس میں ہم سب شامل ہیں۔ پھر فورسائٹ لوگوں سے ہمارا تنفر کہاں سے پھوٹتا ہے؟ یہ انکار، یہ جذباتی انکار کیونکہ فورسائٹ لوگ بنی نوع انسان کے ساتھ مشخص قرار دیے جا سکیں؟ ہم جبلّی طور پر کیوں محسوس کرتے ہیں کہ وہ ادنےٰ قسم کی مخلوق ہیں؟

یہ اس وجہ سے کہ انسانی ہستیوں کے طور پر وہ نوع سے خارج ہو چکے ہیں اور سماجی ہستیوں کی سطح پر گر چکے ہیں، ان ہستیوں کی سطح پر جو نئی تہذیب میں وہی مقام رکھتے ہیں جو قدیم تہذیب میں غلاموں کا تھا۔ فردِ بشر ایک عجیب حیوان ہے، ہمہ وقت متغیر۔ اگر آج کی مہلک تبدیلی یہ ہے کہ فردِ بشر، آزاد فرد کی نفسیات سے منحرف ہو کر سماجی فرد کی نفسیات میں سقوط کر جائے، بالکل ایسے ہی جیسے ماضی کی مہلک تبدیلی آزاد نفس سے غلام نفس کو سقوط کرنا تھی۔ آزاد اخلاق اور غلام اخلاق، انسانی اخلاق اور سماجی اخلاق۔ یہ ہیں دائمی اضداد۔

جب کوئی انسان، انسان ہی رہتا ہے، ایک سچا فرد تو اس کے تہِ دل میں ایک خاص طرح کی معصومیت اور سادہ دلی ہوتی ہے جو تجزیے میں مزاحمت کرتی ہے۔ جس کے ساتھ آپ کوئی کاروباری معاملہ نہیں کر سکتے۔ صرف نیک نیتی سے، اپنے تہِ دل میں موجود اسی قسم کی معصومیت اور سادگی کی مدد سے آپ اس کے ساتھ کوئی برتاؤ کر سکتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ انسانی ہستی محض سادہ و معصوم ہے، اپنی حد تک وہ ایک سیانا دنیادار

بھی ہے مگر اپنے حقیقی باطن میں وہ ایک مردِ سادہ ہے اور پیسہ اس کو چھو کے نہیں گزرا۔ یقیناً پیسہ کسی بھی جیتے جاگتے انسان کے ساتھ بہت دور تک جاتا ہے مگر ایک زندہ فرد کے باطن میں اس کا عمل دخل احساس کی آخری حد سے پہلے ختم ہو جاتا ہے۔ اور آخری برہنہ ذات میں تو اس کو داخل ہونے کی اجازت بھی نہیں ملتی۔

مگر وہ سماجی ہستی کے عین درمیان سے آر پار گزر جاتا ہے اور اس کا اصول حاکم بن جاتا ہے۔ چاہے کوئی کتنا ہی اونچا دعوے کرے یا کتنا ہی بڑا ڈھونگ رچالے۔ چاہے وہ سارا دھن غریبوں میں بانٹ دے، تب بھی وہ اپنے آپ کو بے نقاب کر کے رہے گا، ایک بے بس سماجی ہستی کے طور پر جو بالآخر پیسے کے ترازو پر تلتی ہے، سماجی اخلاق کے ترازو میں جو غیر انسانی ہے۔

مجھے لگتا ہے کہ انسانی ہستی اپنے شعور کے داخلی اور خارجی حصوں کے درمیان بری طرح بٹ کے رہ جائے تو بالآخر اس کے اندر ایک دراڑ سی پڑ جاتی ہے اور یوں اس کی انسانیت محض ایک سماجی ہستی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ جب وہ ضرورت سے زیادہ خارجی حقیقت سے باخبر ہوتا ہے اور خارج کی حقیقی کائنات کے مقابل اپنی تنہائی سے، تو اس کا تشخص اندر سے تڑخ جاتا ہے، اس کا جوہری دائرہ ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے۔ اس کی معصومیت یا سادہ دلی برباد ہو جاتی ہے اور وہ محض ایک "داخلی خارجی" حقیقت بن کے رہ جاتا ہے، ایک دو لخت چیز جو ٹکڑوں سے جوڑی گئی ہو اور انفرادی یکتائی سے محروم ہو۔

جب تک انسان سقوط کرنے اور سماجی فرد بننے سے پہلے انسان رہتا ہے تو وہ معصومیت کے ساتھ کائنات کے عظیم دائرۂ تسلسل میں خود کو رواں محسوس کرتا ہے۔ وہ بٹا ہوا یا کٹا ہوا نہیں ہوتا۔ لوگ اس کے خلاف ہوں، حالات کا طوفان اسے بہالے جانے کو بڑھتا رہے مگر وہ کائنات کے زندہ تسلسل کے ساتھ ہم آہنگ ہوتا ہے۔ اس وحدت سے اس کو جدا نہیں کیا جا سکتا۔ (شیکسپیئر کے) ہیملٹ اور لیئر اس (وحدت) کو محسوس کرتے ہیں اور اسی طرح (یونانی المیہ کے کردار) ایڈی پس اور فیڈرا بھی۔ یہ وہ آخری اور عمیق احساس ہے جو ایک انسان میں باقی رہتا ہے جب تک کہ وہ انسان ہے۔ یہ (فرانسیسی فلسفی اور ادیب) والتیئر جیسے خدا پرست میں بھی اسی طرح ہوتا ہے جیسے ڈارون ایسے سائنس داں میں۔ یہ ناقابلِ فنا جوہر ہر بڑے آدمی میں ہوتا ہے، نپولین میں بھی، جب تک مادی چیزوں نے اسے مغلوب نہیں کر لیا اور اس نے اسے کھو دیا اور برباد ہو گیا۔ یہ انسانی ہستی کی حقیقی معصومیت اور سادگی ہے، زمان و مکان و حیات کے کائناتی تسلسل کے ساتھ یکتائی کی حس جو ایک بڑے آدمی میں بیّن طور پر موجود ہوتی ہے اور ایک خالص جوہری چنگاری کی صورت میں ہر اس آدمی کے اندر بھی جو آخر تک آزاد ہو۔

اگر انسان اس پُر اسرار سادہ دل اعتماد کو جو اس کی معصومیت ہے کھو بیٹھے، اگر وہ خارجی معروضی حقیقت کو بہت زیادہ اہمیت دینے لگے اور اپنے فطری معصوم غرور کو ساقط ہو جانے دے تو پھر خارجی مقاصد کا یا مادی سہاروں کا جنون اس پر سوار ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی ضمانت چاہتا ہے اور شاید سب کے لیے ایک کائناتی

قسم کا بیمہ۔ اس جبلت کا مدار خوف پر ہے۔ فرد جب ایک مرتبہ زندہ کائنات کے ساتھ اپنی سادہ یگانگی کو ہاتھ سے کھو بیٹھتا ہے تو خوف کا شکار ہو جاتا ہے اور دولت کے ساتھ اپنی تامین اور ضمانت کی کوشش کرتا ہے۔ اگر وہ زر پرست ہو تو ہر ایک کی تامین چاہتا ہے اور محسوس کرتا ہے کہ یہ نہ ہو سکا تو بہت بڑا المیہ ہو جائے گا۔ مگر اپنے آپ کو دولت کے ساتھ پیسے کی مدد سے مادی طور پر محفوظ کرنے کی ساری ضرورت ہی اس حالتِ خوف سے جنم لیتی ہے جس میں وہ انسان گرفتار ہوتا ہے جو زندہ کائنات سے اپنی یگانگی زائل کر چکا ہے جو اپنی مخصوص جوہری معصومیت کو گنوا کر پارہ پارہ ہونے کی پستی میں اتر چکا ہے۔ اس کے لیے مادی نجات ہی اصلی نجات ہے۔ جو نجات ہے وہی خدا ہے لہٰذا پیسہ ہی خدا ہے۔ کبھی کبھی کوئی سماجی ہستی اس خدا کے خلاف بھی بغاوت کر سکتی ہے جیسا کہ گالزوردی کے بہت سے کردار کرتے ہیں۔ مگر اس سے ان کو اپنی معصومیت واپس نہیں ملتی۔ وہ تو بس منفی مادہ پرست ہو جاتے ہیں، مثبت مادہ پرست ہونے کی بجائے۔ اور منفی مادہ پرست بھی اسی طرح ایک سماجی ہستی ہوتا ہے جس طرح کوئی دوسرا مادہ پرست، کم نہ زیادہ۔ وہ اسی طرح آختہ ہو چکا ہے، بے جان بن چکا ہے، اپنی معصومیت زائل کر دینے کے بعد جو اس کی یگانگی کی چمکتی ہوئی چھوٹی سی چنگاری تھی۔

گالزوردی کی کتابیں پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے جیسے کرۂ ارض پر ایک بھی فردِ بشر باقی نہ بچا ہو۔ یہ سب سماجی ہستیاں ہیں، مثبت اور منفی۔ ان کے درمیان ایک بھی آزاد روح موجود نہیں، نہ پینڈ اٹس، نہ جون فورسائٹ (اپنی تمام انفرادی ہمدردیوں کے باوجود، یہ کردار دوسروں کی نسبت کسی قدر کم شقی القلب معلوم ہوتے ہیں مگر اپنے خاندانی مفادات سے جدا نہیں ہو سکتے۔ مترجم) اگر پیسہ ان کی ہستی کو عملی طور پر متعین نہیں کرتا تو منفی طور پر کرتا ہے۔ پیسہ یا جائداد جو ایک ہی چیز ہے۔ مسز پینڈ اٹس اپنی محبوبیت کے باوجود چاروں طرف سے جائیداد کے گھیرے میں ہے۔ اور سرانجام تو وہ بالکل بھی محبوب نہیں رہتی، دغابازی کا حصہ اور جائیداد کی قبر بن کے رہ جاتی ہے۔ ان کے سوا اور کوئی بھی نہیں۔ بوڑھا جولین محض ایک جذباتی مادہ پرست ہے بس ایک لمحے کے لیے ہم ایک انسان کو دیکھتے ہیں "اخوت" میں سڑک صاف کرنے والے کو، جیل سے باہر آنے کے بعد جب اس نے چہرے کو ڈھانپ رکھا ہے۔ مگر اس کے مردپن کی وضاحت بھی اس کے سر کے زخم سے کر دی جاتی ہے، اسے غیر معمولی بنا کر۔

تو ایسے نظر آتا ہے جیسے گالزوردی یہی نکتہ اٹھانے کو نکلا ہو۔ یہ ظاہر کرنے کو کہ فورسائٹ لوگ پوری طرح انسانی افراد نہیں بلکہ سماجی افراد ہیں جو زندگی کی ایک نچلی سطح پر تنزل کر چکے ہیں۔ وہ اپنے آزاد مردپن اور آزاد عورت پنے کا وہ حصہ زائل کر چکے ہیں جو انھیں مرد اور عورت بناتا ہے۔ "صاحبِ جائیداد" ایک بہت بڑے ناول، ایک بہت بڑی طنز کے عناصر رکھتا ہے۔ وہ سماجی ہستی کو اپنی تمام مضبوطی اور پستیوں کے ساتھ منکشف کرنے نکلتا ہے۔ مگر مصنف میں حوصلہ نہیں کہ اسے آخر تک لے جا سکے۔ کتاب کی

عظمت اس کی نئی اور مخلصانہ اور حیرت انگیز گہری طنز میں واقع ہے۔ یہ جدید انسانیت پر انتہائی طنز ہے جسے درونِ خانہ سے انجام دیا گیا ہے۔ واقعتہً مکمل مہارت اور پُرخلوص تخلیقی ہیجان کے ساتھ ایک نئی قسم کی چیز۔ یہ سماجی ہستیوں کو ان کی تمام بوالعجبیوں کے ساتھ بے نقاب کرنے کی ایک حقیقی کوشش معلوم ہوتی ہے مگر اس کے بعد یہ سب بکھر جاتا ہے۔

پھر (سومز فورسائٹ کی بیوی) آئرین اور (سومز کے ملازم معمار) بوزینی کا معاشقہ اور بوڑھے جولین کی جذباتیت (جو آئرین کے حسن سے مسحور ہو جاتا ہے) ان سے اصل چیز پر داغ لگ جاتا ہے۔ گالزوردی میں اپنے طنز کی انتہا تک جانے کے لیے کافی ہمت نہ تھی۔ وہ ڈگمگایا اور فورسائٹ خاندان سے دب کے رہ گیا۔ ہزار افسوس کہ وہ جدید روح کا جراح نہ بن سکا۔ انسانوں کے زندہ اجسام سے فورسائٹوں کا فاسد گوشت جدا کرنے کے لیے جس کی بڑی طرح ضرورت ہے۔ اس کی بجائے اس نے نشتر کو تو ایک طرف رکھ دیا اور ایک نرم جذباتی پلسٹر باندھ دی جس سے فاسد مادہ اور بھی خراب ہو گیا۔

طنز کے وجود کا مقصد ہی یہی ہے کہ سماجی انسان کو ختم کرے، اس کی پستی کو خود اس پر آشکار کرے کہ سماجی دیانت کے جملہ مظاہروں کے باوجود، وہ کتنی چالاکی اور فسادِ باطن کے ساتھ حقارت کے قابل ہو چکا ہے۔ زندگی سے بددیانت، زندہ کائنات سے بددیانت جس کے ساتھ وہ جونک کی طرح چمٹا ہوا مفت خوری میں مصروف ہے۔ سماجی ہستی پر استہزا کے ذریعے، طنز نگار حقیقی فرد کی امداد کرتا ہے حقیقی انسانی ہستی کی تاکہ وہ دوبارہ اپنے پاؤں پر کھڑا ہو اور جنگ کو جاری رکھ سکے کیونکہ یہ جنگ سدا سے ہے اور سدا جاری رہے گی۔

یہ نہیں کہ اکثریت لازماً سماجی انسانوں پر مشتمل ہوتی ہے کیونکہ اکثریت تو محض سماجی طور پر خود آگاہ ہوتی ہے۔ انسانی طور پر، اولادِ آدم بے بس اور ناخود آگاہ ہے۔ اس سے بھی ناواقف کہ کون سی چیز کسی انسانی ہستی کے لیے سب سے بیش بہا ہے، مرد پن اور عورت پنے کے اس سادہ و معصوم باطن سے بے خبر جو زندہ کائناتی تسلسل سے ہم آہنگ ہوتا ہے، جس کے سوا کوئی چیز آدمی کو فرد نہیں بنا سکتی اور جو فرد کو بطور ایک فرد کے اصلی شادمانی عطا کر سکتا ہے چاہے وہ لیئر کی طرح پاگل ہی کیوں نہ بنا دیا جائے۔ لیئر اپنی عظیم ترین مصیبت کے وقت بھی اصل میں شادماں تھا، ایک ایسی شادمانی کے ساتھ جس سے (اس کی نافرمان بیٹیاں) گونریل اور ریگن ایسے ہی خارج میں محروم تھیں جیسے جونکیں اور کھٹمل ہوتے ہیں۔ کیونکہ وہ بھی جداگردہ سماجی ہستیاں ہوتی ہیں، مفت خورے اور آزادی و خود مختاری کے درجے سے فروتر۔

مگر آج کا المیہ یہ ہے کہ لوگ بس مادی اور سماجی طور پر خود آگاہ ہوتے ہیں۔ وہ اپنے مرد پن سے غافل ہوتے ہیں اور اس کو تباہ ہونے دیتے ہیں۔ آزاد مردوں میں سے ہم ہر ہفتے ہزاروں سماجی ہستیاں پیدا کرتے ہیں۔

سارے کے سارے فورسائٹ طفیلی اور مفت خورے ہیں اور گالزوردی نے ہمیں یہی چیز دکھانے کی ایک شاندار کوشش کا آغاز کیا تھا۔ وہ سچ مچ زندہ افراد کے افکار و احساسات پر اور ان کے تمام مجموعہ حیات پر طفیلی کیڑوں کی طرح پلتے ہیں، چاہے یہ افراد ان سے پہلے گزر چکے ہوں یا ان کے پہلو بہ پہلو موجود ہوں۔ اپنی کوئی منفرد زندگی نہ رکھتے ہوئے وہ تو بس یہی کر سکتے ہیں کہ خوف کی بنا پر جائیداد جمع کرتے رہیں اور اس زندگی پر جیئیں جو زندہ لوگوں نے انسانیت کو عطا کی ہے۔ وہ کوئی زندگی نہیں رکھتے اور اس لیے جیے چلے جاتے ہیں۔ موت کے دائمی خوف میں مبتلا، جائیداد کو جمع کرتے ہوئے کہ موت کو دور رکھ سکیں۔ وہ رسم کو نبھا سکتے ہیں مگر روایت کو جاری نہیں رکھتے۔ ان دو چیزوں کے درمیان زمین آسمان کا فرق ہے۔ آپ روایت کو جاری رکھنا چاہیں تو اس میں کوئی اضافہ کرنا پڑے گا۔ مگر ایک رسم کو نبھانے کے لیے مفت خوروں کو مسلسل یکسانیت کے سوا کسی چیز کی ضرورت نہیں یا پہاڑی کوّے کی بے انت برداشت۔ وہ جو زندگی سے خوفزدہ ہیں کیونکہ وہ خود زندہ نہیں ہیں اور جو مر بھی نہیں سکتے، کیونکہ زندہ ہی نہیں رہ سکتے یعنی سماجی ہستیاں۔

جہاں تک مجھے نظر آتا ہے گالزوردی کے ناولوں میں فورسائٹ لوگوں کے سوا کچھ بھی نہیں۔ مثبت فورسائٹ اور منفی فورسائٹ، کامیاب فورسائٹ اور وہ جو فورسائٹ نہ بن سکے، ناکام اور نامکمل فورسائٹ۔ یعنی ہر ایک کردار کا تعین پیسے کی مدد سے ہوتا ہے۔ اس کا حصول یا اس کی موجودگی، اس کی ضرورت یا اس کا مکمل فقدان۔ حاصل کرنے کی جستجو میں جو مصروف ہیں وہ فورسائٹ ہیں، جو حاصل کر چکے ہیں وہ پینڈائس ہیں ہاور اشرافِ کبیر اور ہلاری اور بیانکا لوگ ہیں اور اسی طرح کے دوسرے لوگ۔ اس کے ضرورتمند ہیں آئرین اور بوزینی اور چھوٹا جولین۔ اور اس سے محروم ہیں وہ تمام حقیر فقیر کردار جو پس منظر کا کام دیتے ہیں۔ یا جیسے بڈھا مسٹر سٹون کہتا ہے "پیسے والوں کے سائے"۔ گالزوردی کی پوری سرگم انھی لوگوں پر مشتمل ہے۔ سب صرف و محض دولت سے شناخت حاصل کرنے والے جن میں کوئی ایک بھی منفرد روح موجود نہیں۔ سب کی سب سقوط کرنے والی سماجی ہستیاں، آختہ لوگوں کا ایک جمگھٹا۔

شاید فورسائٹ لوگوں کی زبردست مردم شماری نے گالزوردی کو دہلا کے رکھ دیا اور وہ ان سب کو مجرم نہ ٹھہرا سکا۔ پوری طرح مردود قرار نہ دے سکا یا شاید کوئی اور چیز تھی، اس کی اپنی ذات کا کوئی سنجیدہ تر حصہ۔ شاید یہ اس کی مکمل ناکامی تھی۔ یہ جاننے میں ناکامی کہ آپ فورسائٹ نہ ہوں تو پھر کیا ہوں گے۔ وسیع انسانی دنیا میں فورسائٹ لوگوں کے سوا اور کیا موجود تھا؟ گالزوردی نے دیکھا اور اسے کچھ نہ ملا۔ سخت گیری اور دیانت کے ساتھ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اپنی خوف زدہ تلاش کے بعد بھی اسے کچھ نہ ملا۔ مگر وہ آئرین اور بوزینی کے ساتھ پلٹ آیا اور انھی کو ہمارے سامنے پیش کر دیا۔ یہ لو، وہ کہتا ہوا لگتا ہے۔ یہ ہے فورسائٹ کا الٹ۔ یہ لو! یہ ہے آپ کے سامنے! محبت! ہیجان! ہے جان!

ہم اس محبت اس ہیجان کو دیکھتے ہیں تو ہمیں کچھ بھی نظر نہیں آتا سوا کتوں جیسی عشق بازی کے اور

ایک قسم کے مخالف فورسائٹ رویئے کے۔ وہ اس کھیل کا نصف مخالف ہیں۔ فورسائٹ خاندان کے منور کتے پائیں باغ میں دوڑ لگاتے ہوئے اور چوری چھپے شرمناک طریقے سے جفتی میں لگے ہوئے۔ یہ ہے وہ اثر جو مجھ پر گالزوردی کے عاشقوں کا ہوتا ہے۔ وہ "ڈارک فلاور" ہوں یا بوزینی لوگ" یا "سیب کے درخت" یا جورج پینڈائس، یا جو کوئی بھی ہوں۔ ان میں سے تقریباً ہر ایک شرمناک اور کتوں جیسا ہے۔ کتوں کی طرح سربازار جفتی میں لگا ہوا اور مڑ مڑ کے دیکھتا ہوا کہ کوئی فورسائٹ تاک میں تو نہیں۔

افسوس کہ فورسائٹ جب آزادی سے لذت یاب ہونے کی کوشش کرتا ہے تو یہ بن جاتا ہے۔ یہ چیز اس کے بس میں نہیں رہی۔ وہ صرف کتوں کی طرح گند ہی سکتا ہے۔ بوزینی فقط فورسائٹ نہیں۔ فورسائٹ کی ضد بھی ہے۔ جائیداد کے خلاف انتقامی جذبے سے مغلوب، بوزینی جائیداد پر پلا ہوا شکاری کتا ہے مگر تازی خانے سے باہر نکلا ہوا یا باہر ہی کی پیداوار۔ اس لیے باغی ہو چکا ہے۔ سو وہ جائیداد کی کتیوں کو سونگھتا پھرتا ہے اور اس طریقے سے جائیداد کے کامیاب شکاریوں سے اپنا حساب چکاتا ہے۔ دو برائیوں میں سے ایک کا انتخاب کرنا ہو تو سومز فورسائٹ کو ترجیح دینی پڑے گی۔ بالکل ایسے ہی جیسے جُون یا کوئی دوسری چچی تائی آئرین سے کہیں بہتر ہے۔ آئرین تو ایک چور خصلت، رنگتی ہوئی، کینہ بھری کتیا ہے۔ فورسائٹ کی ضد مگر انھی کے پیسے پر پلتی ہوئی، بوری طرح اور آخری دم تک۔ بوزینی کی طرح جائیداد کی دوغلی، جائیداد کے تازی خانے میں گندگی بکھیرنے والی۔ مگر درحقیقت وہ بھی جائیداد کی قحبہ ہے۔ "انورت" کی ننھی ماڈل کی طرح۔ وہ بس ایک نفی ہے، ایک ایسا ٹائپ جو گالزوردی کے ہاں تواتر کے ساتھ نظر آتا ہے۔ مفت خوروں کا مفت خورہ، جیسے بڑے پسّوؤں پر پلنے والے چھوٹے پسّو۔ جس طرح "جزیرے کے فریسی" کا آوارہ گرد، یہ سب چھوٹے پسّو ہیں۔ اور جیسے کوئی بے گھر بھک منگا اپنی جوؤں کا شائق ہوتا ہے، فورسائٹ اور ہلاری لوگ بھی اپنا لہو چوسنے والے پسّوؤں کے اپنے منفی نمونوں کے بے حد شائق ہیں۔

جب گالزوردی جنس کی طرف رخ کرتا ہے تو پھر اپنے پاؤں پر کھڑا نہیں رہ سکتا، جذباتیت میں لوٹ پوٹ ہو جاتا ہے۔ وہ جنس کو اہم بنانا چاہتا ہے مگر اس کو قابلِ نفرت بنا کے رکھ دیتا ہے۔ جذباتیت ان احساسات کو اپنے اوپر طاری کرنے کا نام ہے جو فی الحقیقت آپ کے اندر موجود نہ ہوں۔ ہم سب چند ایک مخصوص احساسات رکھنا چاہتے ہیں: محبت کے احساسات، ہیجانی جنس کے احساسات، ہمدردی کے اور اسی قسم کے دوسرے احساسات۔ لہٰذا اکثر یہ ہوتا ہے کہ لوگ ان کو اپنے اندر بناوٹ سے چپکا لیتے ہیں۔ بناوٹی احساسات، دنیا ان سے چپچپی ہو چکی ہے۔ وہ حقیقی جذبات سے بہتر معلوم ہوتے ہیں۔ کیونکہ دانت صاف کرتے ہوئے ان کو تھوک سکتے ہیں اور اگلے دن پھر سے چپکا سکتے ہیں۔

"جزیرے کے فریسی" کا شیلٹن، گالزوردی کے کرداروں میں پہلا اور شاید آخری عاشق ہے۔ وہ

تقریباً مزاحیہ کردار معلوم ہوتا ہے۔ انٹونیا کے لیے ہم اس کے ہیجان کو بس اتنا جانتے ہیں کہ وہ شروع میں اس کے لیے "اشتہا" محسوس کرتا ہے جیسے وہ کوئی تلی ہوئی مچھلی ہو۔ آخر کے قریب جب وہ اس کو ایک مرتبہ چومتا ہے تو بلاشبہ یہ امید کرتا ہے کہ وہ اس کی محبت سے مغلوب ہو کر اس کے پاؤں میں آ پڑے گی۔ وہ کسی وقت بھی، ایک لمحے کو بھی اس کے لیے ملائمت یا ہمدردی محسوس نہیں کرتا۔ اُدھر انٹونیا اپنے طبقے کی اسیر رہی ہے مگر یہ نہیں لگتا کہ وہ کبھی غیر انسانی رہی ہو۔ غیر انسان تو اس کا چاہنے والا ہے۔ وہ اسے دور سے دیکھ کے للچا سکتا ہے جیسے وہ کوئی لذیذ پکوان ہو۔ پالیوں کا سالن یا کوئی ایسی ہی چیز۔ مزید فاصلے سے وہ اس کے لیے ایک آسمانی خواب بن سکتی ہے مگر جب اس بیچاری کو نزدیک آ کر متوسط طبقے کی ایک معمولی لڑکی بننا پڑتا ہے تو وہ اس سے نفرت کرنے لگ جاتا ہے۔ ایک مضحکہ خیز دشمنوں کی سی نفرت کے ساتھ۔ وہ بے بسی کی حد تک "ن" ہے۔ وہ اس سے نفرت کرتا ہے محض اس لیے کہ وہ اپنے طبقے کی عورت کی طرح زندہ کیوں ہے؟ بلکہ سرے سے زندہ ہی کیوں ہے؟ اسے تو ہوا میں تیرتا ہوا ایک "اندام" ہونا چاہیے تاکہ اس کی "اشتہاؤں" کو مطمئن کر سکے اور بس کے بعد خلاص۔ جنس کے حقیقی مفہوم کا کوئی پہلو جو پوری انسانی ہستی کا احاطہ کرے، اسے کبھی نہیں سوجھتا۔ یہ ایک میکانکی عمل ہے اور مادہ ایک قسم کی جنسی مشین، اس سے زیادہ کچھ بھی نہیں۔

اور یہی بار بار ہمارے سامنے آتا ہے۔ اسی پست حرامی سطح پر کسی قسم انسانی مشابہت سے محروم۔ جنسی سطح غیر معمولی طور پر پست ہے، کتّوں کی طرح۔ گالزوردی کے ہیرو فوق العادۃ حد تک خود سے محبت کرتے ہیں، مزمن قسم کی نرگسیت میں مبتلا ہیں۔ وہ صرف تین قسم کی عورتوں سے آشنا ہیں۔ پینڈائس لوگوں کی ماں، جائیداد کی قحبہ، آئرین۔ اصلاً منفی قحبہ، تیرتا، اتراتا ہوا "اندام"۔ اور سماجی عورت، محض ایک خاتونِ خانہ۔ تینوں کے ساتھ متواتر سامنے آنے والے ہیرو محبت اور نفرت کرتے ہیں۔ مگر یہ سب جائیداد کی گھٹیا سطح پر ہوتا ہے۔ مثبت یا منفی۔ سب کا سب کتّوں والی جنفتی کی طرح، جلدی کرو اور ختم کرو۔

سب سے زیادہ مضحکہ خیز افسانوں میں ایک ہے "سیب کا درخت" (اس کا اردو ترجمہ پطرس نے کیا ہے مترجم) ایک نوجوان کو ڈیون کے ایک دور افتادہ فارم پر ویلز سے آئی ہوئی ایک لڑکی نظر پڑتی ہے جو سیکسن کی بجائے کیلٹ نسل کی ہے (یعنی فطرت سے قریب تر) اور اس لیے فوراً گالزوردی ٹائپ کے ہیرو کی گرویدہ ہو جاتی ہے۔ یہ نوجوان شریف زادہ بھی، اپنی شاندار شخصیت کے ساتھ نرگسی محبت میں گرفتار اس لڑکی کا گرویدہ ہو جاتا ہے کیونکہ وہ بھی پوری طرح اور بری طرح اس کی گرویدہ ہو چکی ہے۔ وہ اسے "میرے شہنشاہ" کہہ کر تو نہیں پکارتی کیونکہ وہ ایچ۔ جی۔ ویلز کی مخلوق نہیں ہے۔ بس اتنا کہتی ہے کہ "میں تم سے جدا نہیں رہ سکتی۔ میرے ساتھ جو چاہو کرلو مگر مجھے اپنے ساتھ لے چلو۔" جین ین قبگی کا اعلان نامہ!

اس بات پر ایک نوجوان نرگسیت زدہ شریف زادہ جو ابھی ابھی آکسفرڈ سے نکلا ہے۔ فوراً اس کا گرویدہ

ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد ایک عالی شان "بے جان" ! پھر وہ اس کے لیے ایک مناسب فراک خریدنے شہر جاتا ہے تاکہ وہ اسے بہن کے اس کے ساتھ چلا پھرا کرے۔ وہاں اس کی ملاقات کالج کے ایک ساتھی سے ہو جاتی ہے جو اپنی چھوٹی بہن کے ساتھ وہاں رہتا ہے۔ مربّہ، چائے اور ان کے ساتھ ایک رات بسر ہونے کے بعد اس کا سارا عالی شان "بے جان" اپنی فطری موت مر جاتا ہے۔ اور اس سے پہلے کہ وہ توش پر مارملیڈ لگائے۔ وہ اپنے طبقے میں لوٹ جاتا ہے اور اب کوئی دوسری چیز اس کے لیے وجود نہیں رکھتی۔ وہ نوجوان شریف زادی سے شادی کر لیتا ہے، اپنے طبقے کے عین مطابق۔ مگر اس کے غرور کا پیالہ لبالب کرنے کو گاؤں کی لڑکی خودکشی کر لیتی ہے۔ مضحکہ خیزی یہ ہے کہ لگتا ہے گاؤں کی لڑکیاں ایسا کام صرف نوجوان نرگسیت زدہ شریف زادوں کی خاطر کرتی ہیں جو تالاب میں اپنی شبیہ دیکھ کر یہ اطمینان بھی حاصل کرنا چاہتے ہیں کہ وہاں ایک ڈوبی ہوئی اوفیلیا بھی موجود ہے جس نے خود ان کو نرگسی غوطہ لگانے کی زحمت سے بچا لیا ہے۔ یہاں ہم نے اساطیری حکایت کو ایک ذرا بہتر بنا دیا ہے۔ گالزوردی کا نارسیس اپنے آپ کو نہیں ڈبوتا۔ وہ اوفیلیا سے یا میگن ("سیب کا درخت" میں گاؤں کی لڑکی) سے کہتا ہے: ازراہِ کرم تم ہی ڈوب جاؤ نا۔ اور اس قصے میں وہ سچ مچ ایسے ہی کرتی ہے اور نارسیس اس کے بارے میں کتنی "شان" محسوس کرتا ہے۔

ہیجان کے بارے میں گالزوردی کا رویہ خاصا شرمناک ہے۔ ساری بات کسی حد تک کتوں کی طرح ہو جاتی ہے۔ مرد ایک عارضی اشتہا محسوس کرتا ہے۔ وہ "گرمی پر آیا ہوا ہے" جیسے کتوں کے بارے میں کہا جاتا ہے۔ گرمی نکلی، بات ختم۔ بس اب اٹھ کے چل دو اگر تم پھنسے ہوئے نہیں ہو۔ اپنے شانے پر سے بے شرمی کے ساتھ دیکھتے ہوئے۔ لوگوں نے تاک لیا ہے، لعنت بھیجو، مگر کوئی فکر نہیں، گزر ہی جائے گی۔ شکر ہے کتیا دوسری سمت میں چلی جا رہی ہے۔ جلد ہی اس کے پیچھے کتوں کا ایک اور غول لگ جائے گا۔ میرا کوئی سراغ بھی نہیں رہے گا، چلو یہ بھی اچھا ہے۔ اگلی بار میں ٹھکانے سے شادی رچاؤں گا اور یہ کتّا کام اپنے ہی گھر میں کیا کروں گا۔

فرد کے سقوط کے ساتھ ہی جنس بھی تنزل کر کے کتّوں کی گرمی تک آ جاتی ہے۔ کاش کہ گالزوردی میں اتنا استحکام ہوتا کہ وہ اس کو بھی طنز کا ہدف بنا سکتا۔ اس پر جذباتی مزیداری کی سارے وارنٹینی انڈے بیلنے کی بجائے۔ بلاشبہ اس نے ایسا کیا ہوتا تو کبھی مقبولِ عام نویسندہ نہ بن سکتا، البتہ ایک بڑا ادیب ضرور بن جاتا۔

تاہم اس نے جذباتیت بکھیرنے کو ترجیح دی اور جنس کی سب سے پست کتّوں والی قسم کی تحلیل اور تمجید کو۔ وہ فورسائٹ لوگوں پر طنز کرنے نکلتا ہے اور منفی کو مقبّل بنا کے رکھ دیتا ہے جو اس سے بدتر ہے۔ جب تک فرد اپنی اصلیت کے ساتھ ثابت قدم رہتا ہے تو جنس ایک قوت بخش اور انتہائی اہم چیز ہوتی ہے۔ مگر جیسے ہی آپ سماجی ہستیوں کی سطح پر سقوط کرتے ہیں تو جنس قابلِ نفرت بن جاتی ہے، جیسے کتّے گرمی پر آئے ہوئے۔ کتّے سماجی ہستیاں ہوتے ہیں کسی حقیقی انفرادیت کے بغیر جو اُن کے ساتھ مخصوص ہو۔ بھیڑیے اور

لومڑ کبھی پیدل رستے پر جفتی نہیں کرتے۔ ان کے لیے جنس ایک وحشی اور خلوت کی چیز ہوتی ہے۔ آپ ان کی چیخ دہاڑ تو سن سکتے ہیں مگر کچھ دیکھ نہیں سکتے۔ کتا پالتو ہے اور وہ پیدل رستے پر گندگی اور جفتی کرتا ہے جیسے آپ کو آزردہ کر رہا ہو۔ وہ منفی فورسائٹ ہے۔

یہی انسانی ہستیوں کے ساتھ بھی ہوتا ہے۔ ایک بار وہ پالتو ہو جائیں تو کسی حد تک نمائش پسند ہو جاتے ہیں، ہر ایک کو آزردہ کرنے کے لیے ان کے اپنے کوئی احساسات نہیں ہوتے۔ جب تک کوئی ان کو تاکنے والا یا موقع پر پکڑنے والا نہ ہو انھیں بالکل محسوس نہیں ہوتا کہ انھوں نے کچھ کیا ہے۔ آج کا ہجوم بھی اسی طرح ہے، منفی فورسائٹ، سماجی ہستی سماج کو آزردہ کرتی ہوئی۔ کاش کہ گالزوردی نے فورسائٹ رویے کے اس پہلو کو بھی اپنی طنز کا موضوع بنایا ہوتا۔ منفی فورسائٹ کا باغیانہ روپ، نرگسیت زدہ اور نمائش پرست، پیدل رستوں پر کتوں کی طرح جفتی کرتے ہوئے۔ اس کی بجائے اس نے اسی چیز کو مبتذل اور مقدس بنانے کی کوشش کی انگریزی ادب کو سدا شرم آتی رہے!

وہ طنز جو "صاحب جائیداد" میں فی الحقیقت ایک خاص قسم کا عمدہ احساس رکھتی تھی، جلد ہی تتر بتر ہو جاتی ہے اور ہم گالزوردی کے مخصوص باغیوں سے دوچار ہوتے ہیں جن کا آج کل کے متوسط طبقے کے تمام باغیوں کی طرح بغاوت سے قطعاً کوئی تعلق نہیں۔ وہ تو بس سماجی ہستیاں ہیں جو کبھی کبھار کوئی غیر سماجی قسم کی حرکت کر لیتے ہیں۔ وہ اپنے طبقے کو پوجتے ہیں مگر خود کو اس سے بہتر بنا کر پیش کرنے کی کوشش میں اس پر ذرا ہنس بھی لیتے ہیں۔ وہ منفی فورسائٹ ہیں۔ بناوٹ کے بارے میں بناوٹی احساسات کے حامل تاہم وہ توجہ حاصل کرنا چاہتے ہیں اور پیسہ۔ اسی لیے وہ منفی ہیں۔ یہی فورسائٹ رویے کا دائرہ شر ہے۔ پیسہ ان کے لیے وہی معنی رکھتا ہے جو سومز فورسائٹ کے لیے بھی (جس نے اس خاندان میں پیسے کی طلب کا آغاز کیا تھا) مگر وہ اس سے نفرت ظاہر کرتے ہیں تاکہ ذرا بہتر لگیں۔ مگر وہ اس کی خاطر کچھ بھی کر سکتے ہیں، وہ کچھ جو سومز فورسائٹ نے کبھی نہ کیا ہوتا۔

اگر مثبت سماجی ہستی سے بدتر کوئی چیز ہے تو منفی سماجی ہستی، محض اس کی الٹی تصویر۔ شائستگی کی شکستِ عظیم میں یہ شریف زادہ سب سے زیادہ غیر شائستہ ہے۔ بوزینی اور آئرین ایک چالاک طریقے سے سومز اور ونیفریڈ سے زیادہ بددیانت اور غیر شائستہ ہیں مگر وہ منفی ہیں اور مبتذل بنا دیے گئے ہیں۔ اتنی بیزار کن صورت حال ہے کہ جی متلانے لگتا ہے۔

"جزیرے کے فریسی" کا دیباچہ ساری ظاہرداری کا پردہ چاک کر کے رکھ دیتا ہے:

"ہر آدمی جو دنیا میں جنم لیتا ہے، ایک سفر پر جانے کو جنم لیتا ہے اور اکثر صورتوں میں تو اس کا جنم ہی کسی بڑی سڑک پر ہوتا ہے۔ جیسے ہی وہ گھٹنے کے قابل ہوتا ہے وہ اسی راستے پر چل پڑتا ہے۔ اسی انوکھی جبلت کی بنا پر جس کو ہم آرزو کہتے ہیں۔ اس سے پہلے اس کے آبا و اجداد اس طرف کو گئے تھے اور انھوں نے یہ راستہ اس کے قدموں

کے لیے ہموار کیا تھا اور جب انھوں نے اس کو پالا پوسا تھا تو اس کے رگ و ریشہ میں کام کرنے کی محبت ڈال دی تھی، اسی طرح کا کام کرنے کی جیسا انھوں نے خود انجام دیا تھا۔ چنانچہ وہ چلتا رہتا ہے آگے ہی آگے کو۔ یکایک ایک دن بلا ارادہ اس کی نظر ایک کچی باٹ یا پگڈنڈی پر پڑتی ہے جو کانٹوں کی باڑھ میں سے ہو کر دائیں یا بائیں کو نکلتی ہے اور وہ اس انجانے رستے کو کھڑا دیکھتا رہتا ہے۔ اس کے بعد وہ کانٹوں کی باڑھ کے ہر رخنے پر جو سڑک کے آس پاس اس کو نظر آتا ہے، رک جاتا ہے۔ ایک دن دھڑکتے دل کے ساتھ وہ ایک کو آزماتا ہے اور یہیں سے سارا تماشا شروع ہوتا ہے۔" (لارنس کا تبصرہ: دس میں سے نو، پھر سے چوڑی سڑک پر لوٹ جاتے ہیں اور دوبارہ کبھی کوئی بغلی راستہ نہیں پکڑتے۔ آسودگی سے اگلی سرائے میں براجمان ہو کر سوچنے لگتے ہیں کہ وہ لوٹ کر نہ آتے تو اس وقت کہاں ہوتے!" مگر بیچارہ دسواں احمق آدمی چلتا رہتا ہے۔ دس میں سے نو صورتوں میں وہ کسی دلدل کے اندر دھنس جاتا ہے۔" (لارنس کا خلاصہ: مگر دسویں مرتبہ وہ پار جانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اور یوں انسانیت کے لیے ایک نیا راستہ کھل جاتا ہے!)

یہ ایک محدود طبقے کا شعور ہے یا کم سے کم ایک مایوس کن سماجی شعور ہے جو زندگی کو دو طرفہ کانٹوں کی باڑھ کے درمیان ایک شاہراہ کی صورت میں دیکھتا ہے جب کہ باہر کا رستہ باڑھ کے رخنوں میں سے نکلتا ہے۔ شرارت کی جانب انحراف۔ یہ ذرا ذرا سے منفی انحرافات جن سے مسافر، دس میں سے نو صورتوں میں، استوار آسودگی کی جانب سرک جاتا ہے۔ کبھی کوئی اکیلا دلدل میں اتر جاتا ہے اور شاذ ہی کوئی پار نکلنے اور کوئی نیا راستہ نکالنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

گالزوردی کے ناولوں میں ہم نو عدد، ننانوے عدد، نو سو ننانوے عدد لوگوں کو استوار آسودگی کی جانب سرکتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ کبھی کوئی اکیلا بوزینی بس کے تلے کچلا ہوا نظر آتا ہے کیونکہ اس میں اور کچھ کرنے کی سکت نہیں ہوتی۔ بچارہ منفی! مگر کوئی شاذ شخصیت، نامعلوم کی طرف بغلی راستہ پکڑنے والا، کوئی بھی کسی جگہ نظر نہیں آتا۔ کیونکہ در حقیقت یہ ساری مثال ہی اس نقطے پر ناقص ہے۔ اگر زندگی ایک عظیم شاہراہ ہے تو اس کو نامعلوم کی طرف بتدریج آگے بڑھنا چاہیے۔ بغلی راستے کسی طرف لے کے نہیں جا سکتے۔ محض منفی ہونے کی وجہ سے سڑک کا سرا ہمیشہ نامکمل ہوتا ہے۔ ویرانے میں واقع، اگر یہ کسی کٹی ہوئی چٹان کے پاس جا نکلے یا کسی باریک سے درے کے اوپر، تو اکتشاف کی ضرورت پڑتی ہے مگر ہم گالزوردی کو "مفصلاتی عمل" کے بعد قدیم شاہراہ پر صحیح و سالم دیکھتے ہیں۔ آسودگی، دولت اور شہرت کے تحفظ میں۔ کم سے کم وہ کسی دلدل میں نہیں اترا۔ نہ کوئی نیا راستہ نکالنے میں مستغرق ہوا ہے۔ آج کل تو کانٹوں کی باڑھیں بھی رخنوں سے

کٹی پھٹی ہیں جو بھی چاہے چھوٹے چھوٹے غیر رسمی دوروں پر بھٹک سکتا ہے مگر فورسائٹ سڑک بالکل بھی آگے نہیں بڑھی۔ یہ تو پہلے سے بھی زیادہ ژولیدہ ہو چکی ہے۔ اور انحراف کرنے والوں سے آلودہ، جو منفی کرتب دکھانے اور غیر رسمی بننے میں مصروف رہتے ہیں اور اپنے پیچھے صرف ٹین کے خالی ڈبے چھوڑ جاتے ہیں۔

تین ابتدائی ناولوں "جزیرے کے فریسی"، "صاحب جائیداد" اور "اخوت" میں یوں لگتا تھا کہ گالزوردی اس شاہراہ کے اندھے سرے کو طنز کے ڈائنامائٹ سے اڑا کے رکھ دے گا اور ہمیں ایک نئی پگڈنڈی پر لے جائے گا۔ مگر اس کے ڈائنامائٹ کا جنسی عنصر سیلا ہوا اور محض سلگتا ہوا تھا اور اس لیے بتدریج جذباتیت میں تتر بتر ہو گیا اور ہم پہلے سے بدتر حالت میں پڑے رہ گئے۔

بعد کے ناول خالص تجارتی ہیں اور پہلے والے موجود نہ ہوتے تو اُن کی کوئی اہمیت نہ تھی۔ وہ مقبول ہیں، خوب بکتے ہیں اور یہی ان کا انجام ہے۔ وہ تھوڑی تھوڑی مقدار میں پہلے ناولوں کا مادۂ منفجر تو رکھتے ہیں مگر بس اتنا کہ خالی پٹاخوں کی طرح پھٹ پڑے۔ جب آپ "کرائے کو خالی" تک۔ فورسائٹ لوگوں کے انجام، موعودہ انجام تک پہنچتے ہیں تو کیا باقی رہ جاتا ہے؟ فقط پیسہ، پیسہ، پیسہ، پیسہ، اور ایک خاص قسم کی حماقت آمیز بناوٹ اور بہت سے مزید منفی کرتب اور ظاہر داریاں۔ اور کچھ بھی نہیں۔ کہانی ضعیف، کرداروں میں کوئی خون کا قطرہ، کسی ہڈی کا نشان تک نہیں۔ جذبات جعلی اور جعلی اور جعلی۔ ایک عظیم جعل سازی۔ ضروری نہیں کہ گالزوردی کی طرف سے ہو۔ کردار خود اپنے ساتھ جعل سازی کرتے ہیں مگر اس سے ہمیں کوئی مدد نہیں ملتی۔ اور آپ کرداروں کو قریب سے دیکھیں تو ان کی کینگی اور نچلی سطح کا ابتذال بے حد بے مزہ محسوس ہوگا۔ جولین اور آئرین اپنی اولاد کے ساتھ اس سے زیادہ کینگی اور غداری کرتے ہیں جو بڑے فورسائٹوں نے اپنی اولاد کے ساتھ روا رکھی تھی۔ نئی نسل اپنے اجداد سومیدن یا جیمز سے کہیں بڑھ کر محدود، میکانکی اور سوقیانہ خود پسندی میں مبتلا ہے۔ اس تمام صورت حال میں امارت کی ایک سوقیانہ حس ہے اور لہٰذا ہم جو بھی جی چاہے کرتے ہیں۔ سچے احساس جیسی کسی چیز کے لیے مکمل نااہلیت خصوصاً عورتوں میں: فلار، آئرین، اینٹ اور جون۔ ایک چرب زبان بے شعوری، ایک نوجوانانہ بے ساختگی جو محض بدتمیزی اور بے حسی ہے۔ اور ہر لمحہ رینگتا ہوا دولتمندی کا ابتذال اور ہٹیلا پن، پیسہ اور جو ہماری مرضی، یہاں تک کہ ہم کبھی کبھی حیران ہونے لگتے ہیں کہ کہیں گالزوردی اپنے قارئین کے ساتھ بے ایمانی تو نہیں کر رہا اور قوس قزح جیسی جذباتیت کے پس پردہ بے اصول ناامیدی اور عداوت سے کام تو نہیں لے رہا۔

فلار کو وہ ایک لفظ سے فنا کر دیتا ہے: وہ "لے" رہی ہے۔ یہ بالکل درست ہے اور ہم چھوٹے جون کو بھاگ نکلنے پر قصوروار نہیں ٹھہراتے۔ آئرین کو وہ فلار کے ایک جملے سے، جو وہ جون سے کہتی ہے فنا کر دیتا ہے: "اس نے تمھاری بھی زندگی برباد نہیں کی؟" اور واقعی آئرین نے یہی کیا تھا۔ اس نے جون اور اس کے چاہنے والے (بوزینی) کے راستے میں رکاوٹ ڈال دی تھی۔ چور خصلت اور کمینی، وہ فلار کے لیے

بھی رکاوٹ بن جاتی ہے۔ وہ چور خصلت منفی ہے۔ کھڑکی کی کتیا۔ اور یہ وہی آئرین ہے جو "دنیا کی حسین ترین عورت" بھی ہے۔

اور گالز وردی کسی کامیاب بوڑھے جذبات پرست کی بے نیازانہ کلبیت کے ساتھ، ساری بات کو جون کی زبان سے ختم کر دیتا ہے: "کوئی بھی کسی کی زندگی کو برباد نہیں کر سکتی، میری جان! یہ بھی کوئی بات ہے؟ جو بھی ہونا ہو، ہو کے رہتا ہے۔ اور پھر بھی ہم چلتے رہتے ہیں!"

اس سارے سلسلے کا انتہائی فلسفہ یہی ہے۔

یہی فلسفہ ساری چیز کا انجام ہے، بالآخر یہی سارے ناولوں کا حاصل: "ہونا ہو، سو ہو کے رہتا ہے لیکن ہم چلتے رہتے ہیں۔" بہت خوب تو پھر پوری کتاب کو اسی ایک سُر میں لکھیے جو کسی صاف گو بوڑھے بے نیاز کا بنیادی سُر ہے۔ جذباتی رنگ و روغن پھر کس لیے؟ اور چور خصلت بوڑھا بے نیاز بننے سے کیا حاصل؟ حقیقت کا ملمع چڑھا کر پیش کیے ہوئے احساسات کے انبار کیوں لگائے جائیں جب آخر میں بس یہی کہنا ہو کہ "ہونا ہو سو ہو کے رہتا ہے لیکن ہم چلتے رہتے ہیں"؟

یہ بالکل درست ہے کہ ہونے والی بات نہیں رکتی اور یہ بھی کہ ہم ہر حال میں چلتے رہتے ہیں۔ اگر ہم سوقیانہ جذبات کے حامل ہوں تو ہم اسی طرح حسبِ سابق چلتے رہتے ہیں جیسے کچھ بھی نہ ہوا ہو اور کچھ بھی نہ ہو سکتا ہو۔ سب کچھ سوقیانہ ہے لیکن اس میں فائدہ ہے، اس میں پیسہ ہے۔

سوقیانہ پن نفع بخش ہے اور سستی بے نیازی، جذباتیت میں لپٹی ہوئی، کسی بھی چیز سے زیادہ نفع بخش ہے۔ کیونکہ گھٹیا اور گری ہوئی سماجی ہستی پر کبھی کچھ نہیں گزرتا۔ تو آیئے ہم یوں سمجھ لیں کہ بیتنا تھا سو بیت گیا اور پھر ابھر کے اوپر آ جائیں۔

اب وقت ہے کہ کوئی شخص جذباتیت کا وہ میٹھا غلاف جو "ابھر آنے" کے فلسفے پر چڑھا ہوا ہے، پھونک کر رکھ دے۔ اب وقت ہے کہ ہم چوہوں کی اس نسل پر، نئی فورسائٹ نسل پر جس کے ناموں کا کوئی شمار نہیں، سیدھے رخ سے روشنی ڈال کر دیکھیں۔ یہ جذباتیت ہے جو ہمارا گلا گھونٹ رہی ہے۔ سماجی ہستیوں کو ذرا ابھر کے اوپر آنے دیجیے جتنی جلد وہ آ سکتی ہوں۔ پھر وقت ہے کہ جذباتیت کی اس رطوبت پر جو وہ ہر چیز پر چپکاتے رہتے ہیں اور جو ان کی ذات سے ہر چیز کے اوپر رستی رہتی ہے، پانی کا نل چھوڑ دیا جائے۔ دنیا ایک چپچپا جنجال ہے جس میں نئی نسل کے فورسائٹ تو بے شک ابھرتے رہیں مگر جس میں کوئی دیانت دار احساس سانس بھی نہیں لے سکتا۔

لیکن اگر یہ چپچپا جنجال اور بھی گہرا ہو جائے تو نئی نسل کا کوئی فورسائٹ پھر سے ابھر نہیں سکے گا۔ وہ ہر چیز کے ساتھ اپنے ہی کیچڑ میں دھنس کے رہ جائے گا اور اسی میں راحت ہو گی۔

(مقالے کی پہلی اشاعت ۱۹۲۸ء میں SCRUTINIES نام کے ادبی انتخاب میں ہوئی۔
اس کے بعد PHOENIX میں اور "انتخابِ نقدِ ادب" میں بھی یہ مقالہ دیکھا جا سکتا ہے)

ناول کے مسئلے پر

کوئی کہتا ہے ناول تباہی کے دہانے پر کھڑا ہے، کوئی اور کہتا ہے یہ تو سبز ہے کا درخت ہے جو پیہم سبز تر ہوتا جاتا ہے۔ ہر کوئی کچھ نہ کچھ کہہ رہا ہے تو میں بھی کیوں نہ کہوں؟

(امریکی فلسفی) مسٹر سنتیانا ناول کو نزع کے عالم میں دیکھتے ہیں کیونکہ یہ اپنی قوت سے محروم ہو چکا ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ مسٹر سنتیانا ناول سے اُکتا چکے ہیں۔

میں خود کسی حد تک اُکتا چکا ہوں۔ کسی نئے ناول کو شروع سے آخر تک پڑھنا مشکل سے مشکل تر ہوتا جا رہا ہے یا تو تھوڑا سا پڑھا اور باقی کا پتا چل گیا یا پھر پتا چلانے کی خواہش ہی نہیں ہوتی۔

یہ افسوس ناک ہے، پھر بھی میرے خیال میں یہ خطا ناول کی نہیں، ناول نگار کی ہے۔

آپ ایک ناول میں کوئی بھی چیز بھر سکتے ہیں۔ تو پھر لوگ ہمیشہ ایک ہی چیز کیوں بھرتے چلے جاتے ہیں "قطیرہ" ہمیشہ ہی مُرغ کا کیوں ہو؟ مرغ کے قطیرے کا فیشن کتنا ہی کیوں نہ ہو مگر جو سب سے پہلے بیزار ہوتا ہے، وہی کسی دوسری شے کی طلب کا اظہار کرتا ہے۔

ناول ایک بہت بڑی دریافت ہے، گلیلیو کی دُوربین یا کسی اور کے وائرلیس سے بڑی دریافت۔ ناول انسانی اظہار کی اعلیٰ ترین صورت ہے جواب تک تحصیل ہو سکی ہے۔ کیوں؟ اس لیے کہ اس میں کوئی چیز بھی قطعی نہیں ہو سکتی، قطعیت کی اس کی کوئی گنجائش ہی نہیں۔

کسی ناول میں، ہر ایک چیز، ہر دوسری چیز کے ساتھ مربوط ہے، اگر کوئی ناول کسی بھی قسم کے فن کا ایک نمونہ ہو۔ ہو سکتا ہے اس میں کچھ تعلیمی یا تبلیغی ٹکڑے بھی ہوں مگر وہ ناول نہیں ہیں۔ اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ مصنف کی آستیں میں کوئی تبلیغی مقصد چھپا پڑا ہو بلکہ اکثر بڑے ناول نگاروں کی آستینوں میں ہوتا ہے۔ ٹولسٹوئے کے یہاں مسیحی اشتراکیت، ہارڈی کے یہاں قنوطیت اور فلوبیئر کے یہاں دانشورانہ بے نیازی۔ مگر کوئی بھی تبلیغی مقصد، چاہے ٹولسٹوئے یا فلوبیئر کے مقاصد کی طرح کتنا بھی معیوب کیوں نہ ہو، ناول

کو موت کی نیند نہیں سلا سکتا۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ فلوبئیر کے پاس مقصد نہیں، فلسفہ تھا مگر کسی ناول نگار کا فلسفہ ایک مقصد ہی تو ہے اگرچہ ذرا اعلیٰ پیمانے پر۔ اور چونکہ ہر ناول نگار جو کوئی درجہ کمال رکھتا ہے، ایک فلسفے کا حامل بھی ہوتا ہے۔ حتیٰ کہ بالزاک بھی (جو بظاہر ایک سیدھا سادا قصہ نویس معلوم ہوتا ہے۔ مترجم) کوئی بھی اہم ناول مقصد کے بغیر نہیں ہو سکتا۔ اتنا ہے کہ مقصد کافی وسیع ہو اور ولولۂ روحانی سے دست و گریباں نہ ہو۔

(ٹولسٹوئے کے ناول "اینا کارینینا" کے ہیرو) ورونسکی نے گناہ کیا رکیا نا؟ پھر بھی یہ گنہگاری ایک ایسا نقطۂ کمال تھا جس کی آرزو پوری عقیدت کے ساتھ کی جا سکتی ہے۔ ناول سے یہ اچھی طرح کھل جاتا ہے۔ لیو ٹولسٹوئے کے مہاتماپن کے باوجود۔ اور (اس کے) "رستا خیز" کا تقدس مآب شہزادہ تو ایک بونگا ہے جس کے تقدس کی نہ کسی کو ضرورت ہے نہ احترام۔

یہیں سے ناول کی بڑائی کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ یہ آپ کی ناصحانہ دروغ بیانی کو چلنے نہیں دیتا۔ جب ورونسکی، اینا کارینینا کو پا لیتا ہے تو کون ہے جو طمانیت کے سوا کوئی اور جذبہ محسوس کرے؟ پھر گناہ بھی کیسا؛ دیکھیے تو سارا المیہ یہیں سے پیدا ہوتا ہے کہ ورونسکی اور اینا سماج سے خوفزدہ ہیں۔ ان کا شیطان سماجی تھا، تناسلی ہرگز نہ تھا۔ وہ اپنے دیانتدارانہ ولولے کے عزور میں زندہ نہ رہ سکے اور ان سے (معاشرتی اخلاق کی محافظ) بڑی بوڑھیوں کی آنکھ میں تھو کا نہ گیا۔ یہی، یہی بزدلی ان کا اصلی گناہ تھا۔ ناول اس حقیقت پر سے پردہ ہٹا دیتا ہے۔ اور مہاتما ٹولسٹوئے کی غیر تخلیقی کی تبلیغ کا دندان شکن ردعمل فراہم کرتا ہے۔ "ایک افسر کے طور پر میں اب بھی کار آمد ہوں مگر ایک انسان کے طور پر برباد ہو چکا ہوں۔" ورونسکی یہ کہتا ہے یا اسی قسم کی بات۔ کوئی پستی سی پستی ہے کہ آدمی اور مرد کے طور پر تو کوئی ڈھے جائے مگر سماجی پرزے کے طور پر باقی رہ جائے اور وہ بھی محض ایک افسر کے طور پر۔ خدا کی پناہ! اور بس اس لیے کہ ادھیڑا گھر میں لوگ ان کو دیکھ کر پیٹھ کر لیتے ہیں گویا کہ ان لوگوں کی پیٹھ ان کے چہروں سے بہر حال بہتر نہیں ہوتی۔

بوڑھے مہاتما جی یہ اپدیش دینا چاہتے ہیں کہ یہ سب تناسلی گناہ یا لنگم باپ کی وجہ سے ہوا۔ دروغ گو بوڑھا! اس لیے کہ تناسلی تجمل یا لنگم ٹھاٹ کے بغیر خود اس بوڑھے کی کتابیں کہاں ہوتیں؟ اور پھر لہو کے اس ستون کو الزام دینا جس نے زندگی کی سب دولتیں اس کو بخشی ہوں۔ ایک خارش زدہ لہو نچڑے سماج سے دبک کر رہ جانا اور اس پلید بڑھیا (میڈم گرنڈی۔ اخلاقی اجارہ داری کی مثال) کو مسیحی اخوت کی نئی ٹوپی پہنا کر اور سرخی پوڈر سے لیپ پوت کر

پیش کرنا۔ ایسے احمق تو کسی آختہ باپ ہی کی اولاد ہو سکتے ہیں۔

خرد ناول وُرونسکی کی پیٹھ پر ایک لات رسید کرتا ہے اور بڈھے لیو کے دانت نکال کے رکھ دیتا ہے اور ہمیں جو کچھ جاننا چاہیے جاننے دیتا ہے۔

کیسی اکتاہٹ ہے کہ تقریباً تمام ہی بڑے بڑے ناول نگار کوئی نہ کوئی تعلیمی مقصد، نہیں تو فلسفہ ضرور رکھتے ہیں جو اُن کے ہیجانی الہام کی براہ راست ضد ہوتا ہے۔ اپنے ہیجانی الہام میں وہ سب تناسل کے عقیدت مند یا لنگم پجاری ہوتے ہیں۔ بالزاک سے ہارڈی تک، بلکہ (قدیم لاطینی قصّہ نویس) اپیولیئس سے لے کر (ہمارے زمانے میں) ای ایم فارسٹر تک اسی طرح ہے۔ پھر بھی یہ سب جس وقت فلسفی بننے پر آتے ہیں یا جو کچھ بھی وہ خود کو سمجھتے ہیں تو سارے کے سارے مصلوب مسیح بن جاتے ہیں۔ کتنی اکتاہٹ کی بات ہے اور ناول کے سر پر کتنا بڑا بوجھ۔

مگر ناول نے یہ بوجھ اپنے سر پہ قبول کیا ہے۔ افسوس کہ کتنے ہزار در ہزار خود ساختہ ہیرو اور خود ساختہ ہیروئنیں مصلوب ہو چکی ہیں۔ حتیٰ کہ "رستاخیز" کی احمقانہ دو رنگی اور اس سے زیادہ سلامبو کی معیوب تر دورنگی۔ اس چھیلے ہوئے ننگم ہاتو کے ساتھ (جو قرطاجنہ کا سپہ سالار تھا) اور جو ایک کھوٹ بھری شہزادی کی صلیب پر مصلوب ہوا۔

آپ ناول کو جُل نہیں دے سکتے۔ اس وقت بھی نہیں جب کوئی آدمی کسی عورت کی صلیب، اپنی محبوب صلیب پر چڑھ چکا ہو۔ ناول آپ کو دکھا دے گا کہ وہ کتنی محبوب تھی، ہر قیمت پر محبوب۔ اور یہ بات نفرت انگیز بدمزگی پیدا کرتی ہے کہ ایسے ہیروُ اپنی عورتوں کو ایک محبوب صلیب میں مبدّل کر کے خود ہی اس پر مصلوب ہونے کی تمنا کرتے ہیں۔

آپ کسی بھی دوسرے وسیلۂ فن کو جُل دے سکتے ہیں۔ آپ ایک نظم کو پوپ پرستوں کا جعلی تقدّس دے سکتے ہیں اور پھر بھی یہ نظم ہی رہے گی۔ ڈرامے کے اندر آپ ایک ہیملٹ کو ڈال سکتے ہیں مگر ناول میں ایسا کوئی کردار ہوتا تو نیم مسخرہ ہو جاتا، نہیں تو کسی حد تک مشتبہ دستوژیفسکی کے "مخبوط الحواس" کی طرح۔

آپ ایک نظم میں یا ایک ڈرامے میں، کسی طریقے سے، زمین کو جھاڑ پونچھ کر بہت زیادہ صاف کر دیتے ہیں۔ اور انسانی کلام کو بہت زیادہ آزادی کے ساتھ پرواز کرنے دیتے ہیں لیکن ناول میں ہمیشہ ایک بلا، ایک کالا بلا ضرور ہوتا ہے جو کلام کی سفید فاختہ پر اگر وہ چوکس نہ ہو تو جھپٹ پڑتا ہے اور کہیں نہ کہیں ایک کیلے کا چھلکا بھی ضرور ہوتا ہے جس پر پاؤں دھرا اور پھسلے اور یہ بھی آپ کو معلوم ہے کہ چار دیواری میں ایک جائے ضرور بھی ہوتی ہے۔ یہ سب

چیزیں توازن برقرار رکھنے میں بڑی مدد دیتی ہیں۔

اگر افلاطون کے مکالمات میں کوئی شخص یکایک سر کے بل کھڑا ہو جاتا اور ایک سرے افلاطون پر ایک دولتی جھاڑ دیتا اور ساری اکادمی میں غل غپاڑہ مچا دیتا تو افلاطون کا حقیقی رابطہ کائنات کے ساتھ صادق تر ہو جاتا یا پھر (اپنے مکالمے) طیمیوس کے عین درمیان میں، افلاطون ہی رک کے کہہ دیتا "اور اس وقت میرے پیارے کلیئون (یا جو کوئی بھی وہاں موجود تھا) میرے پیٹ میں درد ہو رہا ہے اور مجھے جائے ضرور میں جانا پڑے گا۔ یہ بھی انسان کے دائمی تصور کا ایک حصہ ہے۔" تو ہمیں فرائڈ کی پستیوں پر اترنے کی ضرورت پیش نہ آتی۔

یا پھر جس وقت مسیح نے امیر آدمی سے کہا کہ جو کچھ بھی اس کے پاس ہے ساتھ لے اور ناداروں میں بانٹ دے، اگر اس امیر آدمی نے یہ جواب دیا ہوتا کہ "ٹھیک ہے بڑے میاں تم نادار ہو نا؟ تو پھر آؤ تمھیں ایک خزانہ دیے دیتا ہوں۔ آؤ بھی نا!" تو ہم بہت سی رفیق القلبی اور غلط فہمی سے محفوظ رہ جاتے اور ہم نے کوئی بھی مارکس، کوئی بھی لینن پیدا نہ کیا ہوتا۔ بس اگر مسیح نے خزانے کو قبول کر لیا ہوتا۔

جی ہاں، حیف صد حیف کہ متی نے، مرقس نے، لوقا نے اور یوحنا نے (اپنی اپنی انجیلیں لکھنے کی بجائے) سیدھے سادے ناول کیوں نہ لکھ دیے۔ ناول تو انھوں نے ضرور لکھے مگر کسی قدر مسخ شدہ۔ اناجیل حیران کن ناول ہیں مگر ایسے مصنفوں کے لکھے ہوئے جو "بامقصد" ہیں۔ حیف کہ ان میں بالائے جبل کی موعظت بازی بہت ہے۔

ان سے عظیم تر ناول میرے خیال میں عہد نامۂ عتیق کے صحیفے ہیں: خروج، سموئیل، ملوک۔ یہ ان مصنفوں کے لکھے ہوئے ہیں جن کا مقصد اتنا وسیع تھا کہ ان کے ہیجان آور الہام سے متصادم نہ ہو سکا۔ مقصد اور الہام تقریباً ایک ہو گئے تھے۔ آخر یہ بھید کسی طرح نہیں کھلتا کہ ان دونوں کے درمیان جدائی ہوئی تو کس وجہ سے ہوئی؟ مگر اس میں کیا شک ہے کہ جدید ناول میں دونوں مایوسی کی حد تک مہجور ہیں۔ جب بھی ان میں کہیں کوئی الہام کا لمحہ آتا ہے تو فوراً جدائی ہو جاتی ہے۔

تو یہ ہے وہ بات جو جدید ناول کے ساتھ بیت چکی ہے۔ نیا ناول آسیب زدہ ہے۔ کسی چڑیل کا ستایا ہوا، ایک پرانے دھرانے باسی تباسی مقصد کا مارا ہوا یا پھر اپنے ہی تصور کا شکار جس کے آگے اس کا الہام سرنگوں ہو جاتا ہے۔ بے شک اسے کوئی بھی ناصحانہ مقصد قبول کرنے سے انکار ہے کیونکہ مقصد کو نزلہ زکام کی طرح ایک شرمناک چیز قرار دے دیا گیا ہے۔ پھر بھی یہ روگ اس کو لگ چکا ہے، وہی سسکیاں لیتا ہوا مقصد۔

سب کے سب اپنی نظر میں ننھے منّے مسیح ہیں اور ان کا مقصد یہی ثابت کرنا ہے۔ اُن

میرے معبود! (کونزیڈ کا) "لارڈ جم" (اناطول فرانس کا) "سلویستر بونار" (ہیمنگسن کا) "بہار دور نہیں" (کومپٹن میکنزی کا) "شارع عام" یا جیمز جوئس کا "یولیسز" اور (کسی ہنگامی طور پر ہر دلعزیز مصنف کا) "پیگن دیوتا" یہ سب دردناک ہمدرد یا بیدرد قسم کے ننھے منّے مسیح ہیں، جو مسیح بن گئے یا بننے نہیں پائے اور ایک عدد ہیروئین بھی ہوتی ہے جو اکثر پاک ہوتی ہے اور آج کل اکثر کوڑے کے ڈھیر پر بیٹھی رہتی ہے اسنکلیئر لوئس کی "سبز کلاہ خاتون" کی طرح۔ وہ ہمہ وقت مسیح کے قدموں میں پڑی ہوتی ہے۔ اگرچہ وہاں اس کا رویہ گمراہ کن ہوتا ہے۔ خدا ہی جانتا ہے کہ اس سے مسیح کو کیا حاصل ہوتا ہے چاہے وہ "سبز کلاہ" ہو یا (مارگریٹ کینیڈی کی "باوفا جل پری" (اٹھارہ مہینے کی وفاداری اور اس پر سکتۂ قلبی طاری ہو جاتا ہے) یا اسی قسم کی کوئی اور مخلوق۔ یہ سب ہیرو اور ہیروئنیں، ناول لکھنے والے اور لکھنے والیاں، ننھے منے مسیح اور مسیحائیں ہی تو ہیں۔ وہ بلا سے کیچڑ میں لت پت ہوں مگر کیا مسیح نے دوزخ کی زمین کو صاف نہیں کیا تھا؟ زہے قسمت۔

جی ہاں، یہ سب ناول نگار اپنی ذات کا ایک تصوّر رکھتے ہیں جو ایک مقصد ہے۔ انتقامی شدت کے ساتھ۔ اس لیے کہ آج کل یہ تصور کتنا تھکا تھکا، نقلی اور بیزار کن محسوس ہوتا ہے۔ ناول ان کا پردہ چاک کر کے رکھ دیتا ہے۔ وہ ناول کو جل نہیں دے سکتے۔

اصل میں اب وقت ہے کہ ہم ناول کی توہین کرنا چھوڑ دیں۔ اگر آپ کا مقصد اپنی مسیحانہ صلاحیتوں کو ثابت کرنا ہے اور "گناہ" آپ کے الہام کی پتلی سی ندی ہے تو اسے خشک ہو جانے دیجیے کہ دلچسپی ختم ہو چکی ہے۔ زندگی لائیے، جیسی کہ موجود ہے۔ اس بناوٹ سے کیا حاصل کہ دو کوڑی کی "سبز کلاہوں" اور "باوفا جل پریوں" کی زندگی ہی وہ زندگی ہے جو موجود ہے جب کہ ناول خود ثابت کر دیتا ہے کہ یہ زندگی جتنی بھی اونچی بننے کی کوشش کرے، کسی صورت میں زندگی نہیں ہے بلکہ ایک قسم کی دائمی پیچیدار اور غیر دلچسپ قسم کی عادت ہے۔ مسیحِ عاصی اور مسیحۂ عاصیہ بننے کی!

یہ خستگی آور، بیزار کن ذرا ذرا سے ذاتی ناول! بالآخر یہ پوری طرح ناول بھی نہیں ہیں۔ ہر بڑے ناول میں ہمہ وقت ہیرو کون ہوتا ہے؟ کرداروں میں سے کوئی بھی بلکہ ان سب کے پس پردہ ایک بے نام و نشان دہکتا ہوا شعلہ۔ ایسے ہی جیسے عہد نامۂ عتیق کے صحیفوں میں دلچسپی کا مرکز صرف خدا ہے لیکن وہاں کچھ زیادہ ہی بے تکلف، برادرانہ اور حیوانی ہے۔ کسی بڑے ناول میں ایک محسوس اور نامعلوم شعلہ سب کرداروں کے پس پردہ استادہ ہوتا ہے اور ان کے الفاظ میں اور حرکات میں۔ اس کی حضوری جھلکتی ہے۔ اگر آپ بہت زیادہ ذاتی، بہت زیادہ انسانی

ہو جائیں تو یہ جھلک مدھم پڑ جاتی ہے اور جو چیز باقی رہ جاتی ہے وہ خوفناک حد تک زندہ نما ہوتی ہے، اتنی ہی بے جان جتنے کہ عام لوگ ہوتے ہیں۔

ہمیں انتخاب کرنا پڑتا ہے، جاندار حقیقت اور مردہ حقیقت کے درمیان۔ ہر شے میں جو چیز جیتی جاگتی ہے، وہ ایک شعلۂ ربّانی یا ہری جوت ہے۔ اس کمرے میں جہاں میں لکھتا ہوں ایک چھوٹی سی میز ہے جو مردہ ہے، جو ایک خفیف سا وجود بھی نہیں رکھتی اور یہیں ایک مضحکہ خیز چھوٹا سا لوہے کا ایک چولھا ہے جو کسی نامعلوم وجہ سے جاندار ہے۔ اور ایک لوہے کی الماری جس میں لباس لٹکائے جاتے ہیں اور جو کسی پر اسرار وجہ سے جاندار ہے۔ اور کئی ایک کتابیں جن کا بدن مردہ ہے، کالا اور غیر موجود۔ اور ایک اونگھتی ہوئی بلّی ہے، بہت جاندار۔ اور ایک شیشے کا لیمپ بھی جو افسوس کہ مردہ ہے۔

یہ فرق کیسے پیدا ہوتا ہے۔ کون جانے! اگر فرق ہے ضرور اور یہ مجھے معلوم ہے۔

جملہ جانداری کا مجموعہ اور سرچشمہ وہ ہے جسے ہم ربانیت کہیں گے اور تمام مردنی کے مجموعے اور سرچشمے کو انسانیت کہہ لیجیے۔

اگر کوئی اس بات کا پتا چلانے کی کوشش کرے کہ جاندار کی جانداری اس کے کس حصے میں واقع ہے تو یہ ایک خاص قسم کا ربط ہے جو جانداروں۔ اور خبر نہیں، شاید۔ باقی تمام چیزوں کے درمیان پایا جاتا ہے۔ لگتا ہے کہ یہ ایک عجیب قسم کے بہتے ہوئے، بدلتے ہوئے، مضحک یا خوبصورت رابطے کی شکل میں ہوگا جس سے وہ فضول سا لوہے کا چولھا کسی نہ کسی طرح "متعلق" یا پیوست ہے جب کہ یہ پتلی ٹانگوں والی میز اس سے پیوست نہیں۔ یہ محض ایک منفصل انبار ہے، کٹی ہوئی انگلی کی طرح غیر پیوست۔

اور اب ہم ناول کے عظیم اور قابلِ تحسین اوصاف کو دیکھتے ہیں۔ یہ جاندار ہوئے بغیر وجود نہیں رکھ سکتا۔ ایک عام قسم کا بے جان ناول چاہے وہ کتنا ہی مقبولِ عام کیوں نہ ہو جائے، بالآخر مطلق طور پر مرگِ عدم میں غائب ہو جاتا ہے اور حیرت انگیز رفتار کے ساتھ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے مدفون ہو جاتا ہے (جیسے ہر سال کے بیسیار فروش ناول۔ لارنس نے اپنے دور کے جن ایسے ناولوں کا ذکر کیا ہے، اب ان کا نام و نشان بھی بڑی مشکل سے ملتا ہے۔ مترجم) یوں تو مردہ لوگ بھی چاہتے ہیں کہ کوئی انھیں گدگدائے مگر وہ اگلے ہی لمحے گدگداہٹ کو اور گدگدانے والوں، دونوں کو بھول جاتے ہیں۔

پھر ناول میں کوئی ناصحانہ قطعیت نہیں پائی جاتی جو کچھ بھی جاندار ہے اور جو کچھ بھی جانداروں نے کہا اور کیا ہے، ایک نہ ایک طرح ربّانی خصوصیت رکھتا ہے۔ لہٰذا درونسکی کا

اپنا کارنینا کو پالینا، فیوضِ ربانی میں شمار ہونا چاہیے کیونکہ یہ ایک جاندار عمل ہے اور "رستاخیز" کا وہ شہزادہ جو سزایاب لڑکی کے پیچھے جاتا ہے، اس کو مردہ کہنا چاہیے۔ سزایابوں کی ٹرین زندہ اور جاندار ہے مگر وہ کفارہ ادا کرنے کا خواہش مند شہزادہ (جو اس میں سوار نہیں ہو سکتا) اتنا ہی مردہ ہے جتنا کوئی کاٹھ کباڑ۔

یہ قرائن خود ناول ہمارے لیے معین کرتا ہے مگر ہم سارا وقت ان سے پہلوتہی میں گزار دیتے ہیں۔ ناول میں جو آدمی بھی ہو جاندار ہو جانا چاہیے اور اس کا ایک ہی مفہوم ہو سکتا ہے، بے شمار انجانے مفہوموں کے درمیان اس کا مفہوم یہ ہے کہ آدمی کا رابطہ ناول میں تمام چیزوں کے ساتھ جاندار ہونا چاہیے۔ برف باری، کھٹمل، دھوپ، لنگم یا گاڑیاں، ریشمی ٹوپیاں، بلتیاں، مصیبت، لوگ، کھانا، اسہال، فوشیا کے پھول، ستارے، خیالات، خدا، منجن، بجلی اور جائے ضرور کا کاغذ۔ اس کا ان سب چیزوں کے ساتھ ایک جاندار رشتہ ہونا چاہیے، وہ جو کچھ بھی کہے، اور کرے ان سب کے ساتھ مربوط اور مشروط ہونا چاہیے۔

اور یہی وجہ ہے کہ مثلاً (ٹولسٹوے کے) "جنگ و امن" کا پیئر، شہزادہ آندرے کی نسبت زیادہ غبی اور کم جاندار ہے۔ پیئر بعض چیزوں کے ساتھ کافی عمدگی کے ساتھ مربوط ہے۔ خیالات منجن، خدا، لوگ، کھانا، گاڑیاں، ریشمی ٹوپیاں، مصیبت، اسہال، ستارے۔ مگر اس کا رشتہ برف باری اور دھوپ کے ساتھ، بجلی، بلتیوں اور لنگم کے ساتھ، فوشیا کے پھولوں اور جائے ضرور کے کاغذ کے ساتھ کسی قدر کاہلانہ اور غلط ملط سا ہے۔ وہ اتنا جاندار ہی نہیں۔

حقیقی طور پر جاندار لوگوں کے بارے میں ٹولسٹوئے کو بہت شوق ہے کہ ان کو ختم یا پھر خلط ملط کر دیا جائے ایک سچے بالشویکی کی طرح۔ یہ احساس ناگزیر ہے کہ نتاشا پیئر کے ساتھ ازدواج کے بعد خود بھی خلط ملط اور تازگی سے محروم ہو چکی ہے۔

پیئر وہ چیز تھا جسے ہم کہتے ہیں "اتنا انسان" جس کا مفہوم ہے "اس قدر محدود"۔ بنی آدم ایک دوسرے کے ساتھ چپکے ہوئے، اپنی انفرادی زیرباریوں کو محدود کرنے کے لیے، اسی کو "انسانیت" کہا جاتا ہے اور یہی پیئر ہے اور یہی ٹولسٹوئے بھی ایک فلسفی کے طور پر جو اپنے بارے میں بیزار کن قسم کے مسیحی اخوت کے خیالات کا حامل ہے۔ آخر بنی آدم کو مسیحی اخوت تک محدود کیوں کیا جائے؟ میں خود مسیحی اخوت کی تنظیم سے پیوست ہو سکتا ہوں؟ میں تو کسی دن مسیحی اخوت کے عمدہ ترین سلسلے کا رکن بن سکتا ہوں اور اگلے ہی دن (عظیم ہُن حملہ آور) اٹیلا کی سربراہی میں اپنے گھوڑے کی زین کے ساتھ گائے کی کچی ران باندھ کے مسیحی دنیا کے سر پر آتش و خون کا سیلاب لانے کو بھی روانہ ہو سکتا ہوں۔

یہی آدمی ہے اور ٹولسٹوئے بھی فی الحقیقت یہی کچھ تھا لینن تک یہی کچھ تھا مسیحی اخوت

کی مشین میں خدا کی ہستی جو انسانوں کو کاٹ پیٹ کر چٹپٹے کباب بنا کے رکھ دیتی ہے۔
سب قطعی تصورات کو پھٹکار دو، پھٹکار دو، پھٹکار دو۔ جملہ قطعی تصورات کو پھٹکار دو۔ میں آپ کو بتاؤں کہ کوئی بھی قطعی تصور کسی شیر کو کسی برّے کے ساتھ لٹا نہیں سکتا جب تک کہ وہ برّہ، مشہور مزاحیہ نظم کی رُو سے، شیر کے پیٹ میں نہ ہو۔
انسان کے لیے کوئی چیز قطعی نہیں، کوئی قطعیت نہیں۔ ایسے تصورات کو مثلث قائمۃ الزاویہ اور اسی قسم کی دہشت ناک چیزوں سے مخصوص رہنے دیجیے، وہ چیزیں جو صرف علینی شعور میں وجود رکھتی ہیں۔ انسان اپنی مساوی الساقین پر کوئی مربع نہیں رکھ سکتا۔ وہ چاہے تو کوشش کر دیکھے۔
ارے ارے، ارے! انسان ہی انسان کو مطلق تصورات تھماتا ہوا جیسے کہ ہم سب اقلیدس کی کتابیں ہوں اور اپنے ہاتھوں پر علم اقلیدس کے مسلّم الثبوت نظریے اور تعریفات چپکائے ہوئے ہوں۔ خدا پرکار کے دو بازوؤں کے ساتھ، موسیٰ پیغمبر ایک مربع گونیے کے ساتھ، انسان ایک اقلیدسی تنصیف، ایک مولی سے بھی کم رتبہ!
یا مقدس موسیٰ
"اپنے ماں باپ کی تعظیم کرو۔" بے حد خوبصورت بات ہے مگر بالفرض وہ قابلِ تعظیم نہ ہوں، پھر کیا کریں یا موسیٰ!
کوہ طور سے آتی ہوئی گرجدار آواز کہتی ہے "ان کی تعظیم کرو، بناوٹ کے ساتھ ہی سہی۔"
"اپنے ہمسائے سے محبت کرو، جیسے اپنے ساتھ کرتے ہو۔"
"افسوس کہ میرا ہمسایہ، کمینہ اور قابلِ نفرت واقع ہوا ہے۔
امن پسند فاختہ کی آواز، کوکو کرتی ہوئی۔ "اس پر یہی ظاہر کرو کہ تم اس سے محبت کرتے ہو۔"
سانپوں کی مکاری کا کیا ذکر، میں نے تو کسی سانپ کو بھی اپنے جبلّی دشمن کا منھ چومتے نہیں دیکھا۔
تفو: میں تو کبھی اپنا منھ کالا نہ کروں اس ہمسائے کو چومتے ہوئے جو کہ، میں دہراتا ہوں، میرے نزدیک کمینہ اور قابلِ نفرت ہے۔
فاختہ بی اپنے گھر جاؤ۔
بکری اور پرکاریں، سبحان تیری قدرت!
ہر چیز مربوط ہے، ہر وہ حکمنامہ جو کسی وقت بھی خدا اور آدمی کے منھ سے جاری ہوا ہے، سخت گیری سے مربوط ہے، ایک خاص وقت، مقام اور حالات کے مطابق۔

اور یہی ناول کا حسن ہے۔ ہر شے اپنے رابطے کی رُو سے حق ہے اور اس سے آگے کچھ بھی نہیں۔

اس لیے کہ جملہ اشیاء کا باہمی ربط دار تباط ایک ندی کی طرح رواں دواں، متغیر اور ہمہ وقت لرزاں ہے۔ اور جیسے ایک ندی میں مچھلی تیرتی ہے اسی طرح ناول کے کردار بھی تیرتے ہیں، تیرتے تیرتے بہاؤ میں بہت دور نکل جاتے ہیں مرنے لگیں تو پیٹ کے رُخ اُلٹ جاتے ہیں۔

بس اگر ناول کا کوئی کردار دو بیویاں چاہتا ہے، یا تین، یا تیس۔ تو یہ اس آدمی کے لیے، اس وقت پر، ان حالات میں درست ہے۔ ممکن ہے یہ اور لوگوں کے لیے، کہیں اور کسی وقت بھی، درست ہو مگر یہ نتیجہ نکالنا کہ سب لوگ ہمیشہ دو تین یا تیس بیویاں چاہتے ہیں یا یہ کہ خود ناول نگار پر جوش طریقے سے تعدد ازدواج کی تبلیغ کر رہا ہے، نادر زادا بلہی کی دلیل ہے۔

اسی طرح یہ نتیجہ بھی ذہنی نابالغی کی ایک حتمی دلیل ہے کہ چونکہ (مشہور اطالوی شاعر، طربیۂ خداوندی کے مصنف) دانتے نے دور سے اپنی محبوب بیاترچے کی پرستش کی تھی، اس لیے سب کو چاہیے کہ دُور کی دیویوں کی پوجا کیا کریں۔

وہ بھی اتنا خراب نہ ہوتا اگر دانتے نے اس چیز کو صحیح روشنی میں دیکھا ہوتا۔ ہم کس لیے اصل حقیقت کو چھپائیں کہ دانتے کی ایک عدد دُکھ دیئ اور دولخت بیوی بھی تھی اور گھر میں بہت سے صحت مند چھوٹے دانتے کھیلتے پھرتے تھے۔ (اطالوی گیت کار) پطرارک بھی دُور سے لورا کے ساتھ محبت کرتے ہوئے گھر پہ ایک درجن پطرارک گھٹنوں پر بٹھائے رکھتا تھا۔ پھر بھی ہم یہی سنتے ہیں۔ لورا، لورا! بیاترچے، بیاترچے! فاصلہ! فاصلہ!

کیا پتے بازی ہے۔ دانتے اور پطرارک دونوں نے مل کر ایک دوگانا کیوں نہیں گایا؟

آؤ میری روحانی داشتہ بن جاؤ۔

بیاترچے/لورا۔

میری ضعیفہ کے بچے ہیں، میرے اپنے، بہت سے۔

لیکن تم پھر بھی میری روحانی داشتہ بن جاؤ۔

بیاترچے/لورا

یوں ہوتا تو سارے (جسمانی و روحانی) کنبے کے درمیان ایک سچا رابطہ پیدا ہو جاتا۔ مردوں کا روحانی داشتائیں رکھنا کوئی دریغ نہیں کرتا، مگر بیوی بچے، اور وہ بھی درجن بھر، چھپا کے رکھے جائیں، یہ تو ہمیشہ ایک مکروہ قسم کا فریب قرار دیا گیا ہے۔ جو ظاہر کرتا ہے کہ قطعی تصورات کس قدر خلافِ اخلاق ہوتے ہیں۔ ہمیشہ ایک زندہ حقیقت کو تاریکی میں رکھتے ہیں۔ کسی قسم

کے وقار کے بغیر۔

اب ہم ناول کی تیسری لازمی خصوصیت پر آتے ہیں۔ انشائی مضمون، نظم، ڈراما، فلسفے کی کتاب یا علمی رسالے کے برعکس (جو سب نزاعی مسئلے کو مسلمہ بنا کر پیش کرتے ہیں، اگر وہ اسے بالکل ہی گول نہیں کر دیتے) ناول اپنے ذاتی لوازم کے اعتبار سے:

اولاً جاندار اور جیتا جاگتا ہوتا ہے۔

ثانیاً اپنے تمام اجزا کے ساتھ باہم مربوط ہوتا ہے، زندہ اور نامیاتی طریقے سے۔

ثالثاً باوقار ہوتا ہے اور ایسے ہی ہونا بھی چاہیے۔

میں دانتے کی طربیہ کو ذرا کم ہی باوقار سمجھتا ہوں کہ اس میں کہیں بھی اس بیچاری "کھدی" —— دو لخت بیوی اور بچوں کا تذکرہ نہیں ملتا۔ اور "جنگ و امن" کو میں صریحاً بے وقار کہتا ہوں کہ اس میں وہ چربی چڑھا، ملاوٹی پیئر ہیرو بنا دیا گیا ہے، خواہش اور ترجیح کا مجسمہ بنا کر جب کہ ہر کسی کو معلوم ہے کہ وہ بالکل بھی کشش نہیں رکھتا، خود ٹولسٹوئے کے لیے بھی نہیں۔

بلا شبہ ٹولسٹوئے ایک عظیم تخلیقی فنکار ہوتے ہوئے اپنے کرداروں کے ساتھ صادق تھا۔ مگر صاحبِ فلسفہ ہوتے ہوئے وہ خود اپنے کردار کے ساتھ صادق نہیں تھا۔

کردار ایک حیرت انگیز چیز ہے۔ ایک دہکتا ہوا شخصی شعلہ، روشن یا تاریک تر، کم یا زیادہ نیلگوں، زرد یا سرخ، اُبھرتا ڈوبتا، جھلکتا ہوا، حالات کی تشنگیوں اور زندگی کی ہواؤں کے مطابق پیہم تبدیل ہوتا ہوا، پھر بھی ایک واحد اور جداگانہ شعلہ رہتے ہوئے ایک اجنبی دنیا میں جھلملاتا ہوا، اگر یہ بالآخر کسی بہت بڑی ہیبا کی وجہ سے بجھ کر نہ رہ جائے۔

اگر ٹولسٹوئے اپنے ہی باطن کے شعلے پر نظر ڈالتا تو اسے دکھائی دیتا کہ خود اس کو وہ چربی چڑھا ئد حو اس پیئر فی الحقیقت پسند نہیں تھا بلکہ اسے تو ایک اچھا آلۂ کار بھی نہیں کہا جا سکتا۔ مگر ٹولسٹوئے ایک کردار سے زیادہ ایک شخصیت تھا۔ اور شخصیت ایک خود نگہدار قسم کی "میں ہوں" کا نام ہے اس لیے کہ شخصی خدا کا جو کبھی قادرِ مطلق تھا، یہی ایک جزو ہمارے اندر باقی رہ گیا ہے۔ لہٰذا ایک شخصیت اور قادرِ مطلق قسم کی 'میں ہوں'، کے بل پر لیو نے ارادی کوشش سے "شیر بننے" کی آرزو کی جب کہ وہ ایک پالتو قسم کا خانہ بردار کتا تھا۔

کیا کوئی شخص لیو کی اس حرکت کو وقار کے منافی قرار نہیں دیتا؟ وہ چاہتا تو اپنے ساتھ صادق بھی ہو سکتا تھا، مگر نہیں۔ اس کی خود نگہدار شخصیت اس کے اپنے تحکم سے اور رزانوؤں سے بالاتر تھی۔ اس لیے اس نے سوچا کہ وہ ایک بھیڑے کی کھال میں گھس کر خود اپنی اصلاح کر لے۔ وہ ایک بوڑھا لڑکھڑاتا ہوا شیر ہی تو تھا۔ لیو، لیوں، یعنی شیر!

یہی لیو، چوری چوری مرد آدمی کو پوجتا تھا، جابر اور زندہ لہو کے ستون کو محافظ دستے کے تین تنومند اور شور و شر سے بھرے ہوئے جوانوں کو دیکھتے ہی وہ حسد سے تپنے لگ جاتا تھا۔ اور اگلے دس منٹ میں، سیاہ تباہی اور بربادی سے پھٹ پڑتا تھا اور ان کے اوپر اخلاقی بجلیوں کے کوڑے برسانے لگ جاتا تھا۔

ایک اتنے عظیم آدمی میں اتنی اکتاہٹ اور روس جیسی عظیم قوم کے لیے کتنی اکتاہٹ کا مقام ہے کہ اس کے قدیم آدم کی مردانگی کو ان مصلحین کے سپرد کر دیا جائے، جو اپنے اندر کوئی کمی دیکھتے ہیں اور اس لیے بُغض کے بل پر زندہ ہیں اور بالآخر انسانوں کے بے شمار خول ہی باقی رہ جاتے ہیں، جو اپنی اصلاح کرتے کرتے کھوکھلے سے کھوکھلے ہو چکے ہیں۔ یہاں تک کہ لفظوں اور فارمولوں سے پُر ہو کے کھڑکھڑانے لگتے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے اشتراکیت کی ساری انسائیکلوپیڈیا ہڑپ کر رکھی ہے۔

مگر رُکیے! روسیوں میں زندگی موجود ہے بولشویت کی شکل میں ان کی حیرت انگیز اور خوفناک کایا پلٹ سے ضرور کوئی نئی اور انجانی چیز برآمد ہوگی۔

جب کوئی شیر کسی بڑے کو ہڑپ کرتا ہے، بالوں بھری کھال سمیت، تو وہ عام طور پر درد شکم میں مبتلا ہو جاتا ہے اور بہت چیخ دھاڑ مچاتا ہے مگر جس وقت کوئی شیر اپنے آپ کو کسی بہت بڑے اور مقبول عام قسم کے بڑے کے حلق ہیں، جو دراصل ایک بدفطرت بکری ہوتی ہے، گھسیڑنے کی کوشش کرتا ہے تو عجب تماشا ہوتا ہے۔ بڑھے لیو نے یہی کیا۔ اس نے اپنے آپ کو تکہ تکہ کر کے بالوں بھرے روس کے حلق میں اتار دیا اور اب تک ایک شیر کی گچھے دار دُم، بالشویکی بڑے کے منہ سے نکلی ہوئی، غصے اور حیرانی سے لہراتی رہتی ہے جیسے فجائیہ کی علامت (!) احتجاج کی حالت میں کسمسا رہی ہو۔

اور اس دوران میں ایک رکاوٹ پیدا ہو جاتی ہے۔

مگر اس ناخنوں سے شکار کرنے والے لیو کے لیے کیسی بے حرمتی کی بات ہے! اور اپنے ناولوں میں آپ اس کو یہی کام کرتے ہوئے دیکھتے ہیں، یہاں تک کہ "رستاخیز" کے کاغذی ہونٹ سرگوشی کرنے لگتے ہیں۔ "میں ایک ناول بن سکتا تھا مگر لیو نے مجھے خراب کر دیا۔"

کاؤنٹ ٹولسٹوئے میں ایک عظیم آدمی کی وہ آخری کمزوری تھی۔ وہ مطلق حقیقت کا آرزومند تھا، محبت کی قطعیت کا بھی اگر آپ یوں کہنا پسند کریں۔ "بلند ذہنوں کی آخری ناتوانی" کا کیا ذکر، یہ تو سنِ کہولت کی شالی وبا ہے۔ وہ قطعی طور پر ایک آفاقی برادر بننا چاہتا تھا۔ مگر

یو، ٹوسٹوئے کے لیے بے حد سخت جان ثابت ہوا۔ وہ ہانپ ہانپ کے خود ہی کائناتی اخوت بن جانا چاہتا تھا، ہمارے کرۂ کا عظیم بے لذت ثمر۔

مگر لیو بھک سے پھٹ پڑا اور اس کے ریزوں سے بالشویک پھوٹنے لگے۔

یہ سب لغو اور فضول ہے۔ کوئی آدمی قطعی نہیں ہو سکتا۔ کوئی بھی آدمی مطلقاً خیر یا مطلقاً محبت کے قابل، یا مطلقاً محبوب یا مطلقاً محب نہیں ہو سکتا حتیٰ کہ یسوع مسیح، نمونۂ کامل بھی، نسبتاً خیر یا نسبتاً حق تھا۔ یہوداہ اس کو ناک سے پکڑ کے بیچ سکتا تھا۔

کوئی بھی دیوتا جو انسان کے تصور میں آسکے، ممکن ہی نہیں کہ مطلقاً خیر یا حق ہو جائے۔ تمام دیوتا جو انسان نے کسی نہ کسی وقت دریافت کیے ہیں، اب بھی معبود ہیں، اور وہ ایک دوسرے کے نقیض ہیں اور ایک دوسرے کا گلا دبانے کو کیسی مستعدی سے تیار۔ پھر بھی وہ سب دیوتا ہیں۔ پین دیوتا کی طرح بے حساب اور بے شمار۔ (یونانی زبان میں "پین" کے معنے ہیں، سب کے سب)

یہ جاننا بھی خوب ہے کہ کتنے سارے خدا موجود ہیں، کتنے پہلے ہوا کرتے تھے اور کتنے آئندہ ہوں گے اور یہ کہ اس کے باوجود سب کے سب ایک ہی ہیں اور ان میں سے ہر ایک کسی نہ کسی حرفِ مطلق کا اعلان کرتا ہے جو باقیوں کے کانوں پر کوئی اثر نہیں کرتا۔ یوں تو ابد کی دنیا بھی جیتی جاگتی لگنے لگتی ہے۔

مگر انسان، بیچارہ انسان، وقت کی ندی میں ابھرتا ہوا، چھال کا ایک ٹکڑا، اُسے اپنے آپ کو کسی نہ کسی مطلق حقانیت، کسی نہ کسی قطعی ستارے کے ساتھ پیوست ہونا پڑتا ہے لہٰذا وہ (ابد کے سمندر میں) بنسی پھینکتا ہے اور ایک نہ ایک کو پھانس لیتا ہے۔ یہ الگ بات کہ کچھ دیر کے بعد اُسے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا ستارہ تو ہولے ہولے ڈوب رہا ہے۔ یہاں تک کہ وقت کی ندی میں وہ غڑاپ سے غرق ہو جاتا ہے اور یوں ایک اور قطعیت غروب ہو جاتی ہے۔

تب ہم نئے سرے سے آسمانوں کو کھنگالتے ہیں۔

رہا "پیار کا بالک"، تو ہم اس کے پوتڑے بدل بدل کے تنگ آچکے ہیں، اس اُتھرے اچیل چھوکرے کو گود سے اتار دیجیے اور اسے اپنے پاؤں چلنا سیکھنے دیجیے اور اپنے زیر جامے کا دھیان بھی اسے خود ہی کرنے دیجیے۔

اور یہ سوچنا بھی خوب ہے کہ سارے خدا بیک وقت خدائے واحد بھی ہوتے ہیں۔ اور اگر کوئی خدا آپ کو خدائے واحد محسوس ہوتا ہو تو پھر وہی خدائے واحد ہے مگر جب وہ آپ کو یوں محسوس نہیں ہوتا تو ذرا دم لیجیے، ابھی آپ کو غڑاپ سنائی دے گی۔

ناول کو یہ سب معلوم ہے، ناقابلِ تنسیخ انداز سے "عزیزِ من"! وہ مہربانی سے کہتا ہے
"ایک خدا دوسرے خدا سے مربوط ہے، جب تک کہ وہ کسی مشین کے اندر داخل نہیں ہو جاتا اور
اس کے بعد تو یہ معاملہ ٹریفک پولیس کے ہاتھ میں چلا جاتا ہے"!

"مگر آخر میں کیا کروں"؟ ناول نگار مایوسی کے عالم میں چیختا ہے (مصری دیوتاؤں) آمون
اور آسے لے کر مسز ایڈی تک (جس نے مسیحی سائنس کے کلیسا کی بنیاد رکھی) سامی اور یونانی
دیوتاؤں اشتورہ اور جوپیٹر (زحل) سے لے کر اینی بسنٹ تک (تھیوسوفیکل سوسائٹی کی پرجوش
مبلغہ) مجھے کچھ معلوم نہیں ہوتا میں کہاں ہوں"؟

"تمہیں معلوم ہے عزیزِ من" ناول جواب دیتا ہے "تم وہیں ہو جہاں کہ ہو، اور تمہیں کوئی ضرورت
نہیں کہ تم کسی اشتورہ یا ایڈی کے دامن سے اٹک کے رہ جاؤ۔ ان سے ملاقات ہو تو خوش اخلاقی
سے پوچھو، آپ کے مزاج کیسے ہیں، مگر چپک کے نہ رہ جاؤ ورنہ میں تمہارا ساتھ چھوڑ دوں گا"!

"چپک جانے سے پرہیز کرو"! ناول کہتا ہے۔

"مگر سب کے درمیان عزت اور وقار کے ساتھ رہو"! وہ اضافہ کرتا ہے۔

وقار اس لیے کہ جلوۂ ربانی، قوسِ قزح کی طرح، سب رنگوں میں اور سب رنگوں کے سب
درجوں میں نظر آتا ہے چونکہ روشنی تو غیر مرئی ہے، اس کا مظہر گلابی یا سیاہ، نیلا یا سفید، پیلا یا شنگرفی
یا پھر کسی ہلکے رنگ میں رنگا ہوا ملے گا۔

ممکن ہے آپ تھیوسفی میں ایمان رکھتے ہوں۔ تو پھر آپ کہتے ہوں گے۔ جاؤ گہری سرخ نسیم
کی موجو، جاؤ!! آجاؤ، زرد گلابی نسیم کی موجو، آؤ! آؤ!"

آپ یہی چیختے رہیں گے اگر تھیوسفی میں آپ کا ایمان ہے تو۔ اور اگر آپ کسی ناول میں کوئی
"تھیوسوف" لانا چاہیں، مرد یا عورت، تو وہ بھی جب تک اس کا جی چاہے یہی چیخا کرے: جاؤ،
جاؤ! مگر کوئی تھیوسوف ناول نگار نہیں ہو سکتا جیسے ایک شہنائی سے رجمنٹ کا پورا بینڈ نہیں بنتا۔
ایک تھیوسوف، ایک عیسائی یا کوئی وجدانی مجذوب ایک ناول نگار کے "اندر" شامل تو ہو سکتا
ہے مگر کوئی ناول نگار کسی قسم کی باڑھ لگانا پسند نہیں کرتا۔ ہوا جدھر بھی چاہے چلتی ہے اور نسیم کی موجیں
چاہیں تو سُرخ بھی ہو سکتی ہیں۔

فی الحقیقت یہ تو فقط روح القدس کو معلوم ہے کہ حقانیت کیا ہے اور محض فلک الافلاک کو معلوم
ہے کہ خود روح القدس کیا ہے؟ مگر اس کا تصور ٹھیک ٹھاک ہی لگتا ہے۔ لہٰذا روح القدس ہر قسم
کے شعلوں پر منڈلاتی رہتی ہے، لال سے نیلے تک اور کالے سے پیلے تک۔ یہ مشعل کو مشعل سے
ملاتی ہے اور شعلے کو شعلے سے، جس وقت کہ ہوا پلٹتی ہے، اور زندگی شعلے میں سفر کرتی رہتی ہے،

نامعلوم سے نامعلوم تک اور انسان کبھی نہ جان سکیں گے کہ کیوں ؟ بس زندگی کو سفر کرتے رہنا ہے اور شعلے کو بدبودار بخارات میں تبدیل نہیں ہونے دینا۔

اور ناول جس وقار کا طلب گار ہے بس اتنا ہے کہ شعلہ جو آپ کے اندر لپکتا ہے آپ اس کے ساتھ صادق رہیں گے۔ جب "رستاخیز" کے شہزادے نے اتنی بے رحمی کے ساتھ لڑکی کو دھوکا دیا اور اس کی زندگی کے آغاز میں ہی اس کو ترک کر دیا تو اس نے اپنی مردانگی سے غداری کی اور اس کے شعلے پر دھار ماری۔ بعد میں جب اس نے توبہ کی فیاضی سے کام لے کر اس غریب کو زیر بار کر دیا تو اس وقت پھر اپنی مدھم مردانگی کے شعلے کو نمدار کیا اور اس سے غداری کی۔ یہاں تک کہ آخر میں اس کی مردانگی معدوم ہو جاتی ہے اور وہ نیم زندہ، عمر رسیدہ گوشت کا ایک لوتھڑا بن کے رہ جاتا ہے

یہی قدیم ترین ہیَن دیوتا کا اسرار ہے۔ خدا ساری کائنات کا شعلۂ حیات ہے، ہمہ صورت، ہمہ صورت شعلے، سارے کے سارے رنگ اور رسندرتائیں اور درد اور آسودگیاں۔ جو بھی شعلہ آپ کی مردانگی میں شعلہ زن ہے، وہی آپ ہیں، کم سے کم موجودہ وقت میں یہی آپ کی مردانگی ہے، اس پر دھار نہ ماریے، ناول آپ سے کہتا ہے مرد کی مردانگی یہ ہے کہ اپنے باطن کے شعلوں کی تعظیم کرے اور یہ جانے کہ ان میں سے کوئی ایک بھی قطعی نہیں ہے، حتیٰ کہ خود شعلہ بھی ایک تقابلی شعلہ ہے۔

مگر لیو ٹولسٹوئے کو دیکھیے، اپنے شعلے پر دھار مارتے ہوئے، جیسے کہ اس کی دھار بھی قطعی ہو۔

جنس بھی ایک شعلہ ہے، ناول اعلان کرتا ہے۔ ہر مطلق کے مقابل جلتا ہوا شعلہ حتیٰ کہ لنگم کے سامنے بھی۔ کیونکہ جنس لنگم کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے اور میکانکی خواہش سے بہت گہری چیز۔ جنس کا شعلہ آپ کے مطلق کو جھلس کے رکھ دیتا ہے اور آپ کی انا کو ظالمانہ طریقے سے بھون ڈالتا ہے۔ کیا واقعی آپ کائنات میں رہتے ہوئے اپنی انا کا پرچم ہی لہراتے رہیں گے؟ ذرا دم لیجیے کہ جنس کے شعلے آپ کے اوپر لکیردار شیروں کی طرح پل پڑیں۔

ہر جنس کے ساتھ کھیلیں گے، کھیلیں گے نا؟ آپ جنس کے ساتھ خود کو گدگدائیں گے۔ جیسے سوڈے کے نل سے نکلے ہوئے ٹھنڈے مشروب کے ساتھ۔ آپ اپنی لونڈیا کو سہلائیں گے۔ اور اس کے ساتھ سونگھ سنگھائی کریں گے اور خود کو اور اس کو انگیخت کریں گے اور اپنی جنس کے ساتھ جو بھی آپ کے جی میں آئے گا کریں گے۔

رُک جائیے، بس اتنی دیر کے لیے کہ شعلہ جس پر آپ نے اپنی رال ٹپکائی ہے، بل کھا کر آپ کے اوپر لپکے۔ بس اتنا صبر کیجیے۔

جنس شعلۂ زندگی ہے، تاریک رنگ شعلہ، محفوظ اور زیادہ تر غیر مرئی۔ یہ انسان کے اندر گہرائی میں محفوظ رہتا ہے اور اس کی مردانگی کے مرکزی شعلوں میں سے ایک ہے۔

کیوں، کیا آپ اس سے کھیلیں گے ؟ کیا آپ اس کو سستا اور گھناؤنا بنائیں گے۔ ایک پھنیر سانپوں کا راجہ خرید لیجیے اور اس کے ساتھ کھیلنے کی مشق کیجیے۔

جنس تو سورج تک میں ایک عظیم الشان محفوظ قوت ہے۔

بس مجھے تو ناول عطا کیجیے اور جو ناول کہتا ہے اس پر کان دھرنے دیجیے۔

جہاں تک ناول نگار کا تعلق ہے تو وہ اکثر ایک رال ٹپکانے والا جھوٹا انسان ہوتا ہے۔

اس مقالے کا متن پہلی بار لارنس کے مجموعۂ مضامین REFLECTIONS ON THE DEATH OF A PORCUPINE میں صرف 'ناول' کے زیرِ عنوان شامل ہوا۔ یہ کتاب اواخر ۱۹۲۵ء میں شائع ہوئی تھی اور آج کل الگ سے نہیں چھپتی۔ یوں یہ مقالہ ہیری۔ ٹی۔ مور کے مرتبہ مضامین بعنوان SEX , LITERATURE AND CENSORSHIP (مطبوعہ ۱۹۵۵ء) اور مجموعۂ متفرقات PHOENIX II (مطبوعہ ۱۹۶۸ء) میں بھی موجود ہے۔

ناول کا آئندہ

آئندہ کی بات آپ کسی بچّے کے لیے کرتے ہیں، ایک معصوم بچّے کے لیے جو گہوارے میں پڑا ہمکتا ہے۔ اور یہ ایک دلفریب رومانی موضوع ہے۔ یا پھر جب آپ کی آنکھوں کے سامنے خاندان کا کوئی بوڑھا بدمعاش بالآخر بسترِ مرگ پر پڑا ہو اور پادری صاحب سے اس کے انجام پر گفتگو ہو رہی ہو۔ یہ موضوع بھی ایسا ہے جس میں مبہم جذبات کے اظہار کی گنجائش موجود ہے، اس خاص موقع پر زیادہ تر خوف کے جذبات کی۔

ہم ناول کے بارے میں کیسے محسوس کرتے ہیں؟ کیا ہم آنے والے شاندار ناول اندوز دنوں کا تصوّر کر کے مسرّت سے جھوم اٹھتے ہیں؛ یا پھر کھسیانے ہو کر سر ہلاتے ہیں اور دعا کرتے ہیں کہ بوڑھے بدمعاش کو تھوڑا سا وقت اور مِل جائے؟ کیا ناول بسترِ مرگ پر ہے، پرانا پاپی؟ یا ابھی گہوارے کے گرد پاپا چل رہا ہے، ننّھا منّا، پیارا پیارا؟ آئیے اس پر ایک اور نظر ڈال کے دیکھیں، اس امرِ خاص پر کوئی فیصلہ کرنے سے پہلے۔

لیجیے یہ رہا جدید ناول! اَن گنت چہروں والا حیران کن ہیولا جس سے درخت کی طرح بہت سی شاخیں لٹک رہی ہیں۔ اور یہ تقریباً دُہرا ہے، سیامی جڑوانوں کی طرح۔ ایک طرف تو زرد رُو، نک چڑھا، بھاری بھر کم ناول ہے جسے آپ کو سنجیدگی کے ساتھ لینا پڑتا ہے، دوسری طرف مقبولِ عام ناول ہے ایک نخرے باز، سجی بنی چھنال۔

آئیے ذرا ایک لمحظے کو درمیانی سرحد کے اس پار، بھاری بھر کم حصّے کی طرف دیکھیں، مثلاً (جیمز جوئس کے) یُولیسیز کی نبض پر ہاتھ رکھیں اور مِس ڈورتھی رچرڈسن اور مسیو مارسل پروست کی خیریت دریافت کریں۔ دوسری طرف (ایڈتھ ہل کے بدنام اور پُرفروش ناول) "شیخ" اور (امریکہ کے مغربی ساحل کے معرکہ نگار) مسٹر زین گرے کی دھڑکن سنیں اور آپ پسند کریں تو (مقبول عام امریکی ناول نگار) مسٹر رابرٹ چیمبرز وغیرہ کی بھی۔ کیا یُولیسیز ابھی گہوارے میں ہے؟ اسے کہاں، اس کا ڈھولا سر تو دیکھیے۔ اور (مِس رچرڈسن کی) "نوکدار چھتیں"، کیا یہ ننّھی منّی بچیوں کے لیے کوئی ننّھا منّا

رنگین کھلونا ہے؟ اور مسیو پروست؟ افسوس کہ آپ ان کے حلقوم سے موت کی خرخراہٹ تک سن سکتے ہیں۔ وہ خود بھی سن سکتے ہیں، گہری دلچسپی کے ساتھ سن رہے ہیں۔ یہ معلوم کرنے کی کوشش میں کہ درمیانی دقفے ایک سیکنڈ میں کتنی بار آتے ہیں۔ جو کہ اصل میں نابالغوں کی سی بات ہے۔

تو یہ ہے آپ کا سنجیدہ ناول جو ایک بے حد طول طویل ۱۴ جلدوں والی نزع کی حالت میں ہے اور اس صورت حال میں ایک بچکانہ دلچسپی بھی لے رہا ہے، پوری محویت کے ساتھ۔ "کیا میں نے ابھی اپنے پاؤں کی چھنگلی میں ایک ٹیس سی محسوس کی تھی؟ کی تھی نا؟" مسٹر جوئس کا ہر کردار یہ پوچھتا ہے، مس رچرڈسن اور مسیو پروست کا بھی۔ کیا مجھ سے آپ کو مالٹے اور لوبان اور بوٹ پالش کی ملی جلی مہک آتی ہے؟ یا عنبر کی اور بڑے گوشت کی چربی کی اور گرم ٹویڈ کے کپڑے کی؟ اور سامعین، بسترِ مرگ کے گرد، جواب میں منھ کھولے کھڑے ہیں اور جب آخر کار سیکڑوں صفحوں کے بعد مقبرے کی آواز میں جواب ملتا ہے۔ "نہیں، ان میں سے کوئی بھی نہیں۔ یہ تو نامراد کلوروکوری ایمبسر ہے!" تو سامعین سر سے پاؤں تک لرز اٹھتے ہیں اور بیک آواز سرگوشی میں کہتے ہیں "بعینہٖ، میں خود بھی ایسے ہی محسوس کر رہا ہوں!"

سنجیدہ ناول کے بسترِ مرگ کا افسردہ اور طویل منظر کچھ اتنا ہی خندہ آور ہے۔ خود نگہداری یہاں اتنے باریک ذروں میں بٹ گئی ہے کہ ذرے زیادہ تر غیر مرئی ہو گئے ہیں اور قوتِ شامہ کام میں لانی پڑتی ہے۔ ہزاروں اور ہزاروں صفحوں میں مسٹر جوئس اور مس رچرڈسن خود کو ریزہ ریزہ کرتے ہیں، اپنے ذرا ذرا سے جذبات کو تار تار کر کے رکھ دیتے ہیں، یہاں تک کہ آپ خود کو ایک اونی دُلائی میں سِلا ہوا محسوس کرتے ہیں جس کو ہولے ہولے دھُنکا جا رہا ہے اور آپ بھی ہر اونی چیز کے ساتھ ایک بہت بڑے گنجلک میں تحلیل ہو رہے ہیں۔

یہ دہشت ناک ہے، بچکانہ ہے۔ ایک خاص عمر کے بعد، اتنی محویت کے ساتھ خود نگہداری بچکانہ ہی تو ہے۔ سترہ سال کی عمر میں ہر کسی کو خود نگہدار ہونا پڑتا ہے۔ ستائیسویں سال میں کسی حد تک خود نگہداری سمجھ میں آتی ہے مگر ہم سینتیسویں پر بھی خود نگہداری کی راہ پر سرگرمی سے مشغول ہوں تو یہ نشوونما میں رکاوٹ کی علامت ہے اور سینتالیس سال کے بعد بھی یہی صورت ہو تو واضح طور پر پیرِ نابالغ ہونے کی دلیل ہے۔

اور یہ ہے سنجیدہ ناول: ایک پیرِ نابالغ۔ محویت سے، بچکانہ پن کے ساتھ "میں کون ہوں" کی الجھن میں گرفتار: "میں یہ ہوں۔ میں وہ ہوں۔ میں کوئی اور ہوں۔ میرے تاثرات یوں ہیں اور یوں ہیں۔ اور اُف میرے معبود! اگر میں اپنے دستانے کے بٹن کھولتے ہوئے اپنی ذات کا معائنہ اور بھی نزدیک سے کروں، اگر میں اپنے محسوسات کا تجزیہ باریک بینی کے ساتھ کروں تو میں ہزار کی جگہ دس لاکھ صفحوں تک جا سکتا

ہوں۔ فی الاصل میں جتنا بھی غور کرتا ہوں تو اتنا ہی مجھے یہ کہنا کہ میں نے دستانے کے بٹن کھولے، بے سلیقہ، بے ڈھنگا اور غیر مہذب معلوم ہوتا ہے۔ جو بھی ہو کتنا مسرف کن معرکہ ہے یہ بھی۔ بھلا میں نے کون سے بٹن سے کھولنا شروع کیا تھا؟" وغیرہ وغیرہ۔

سنجیدہ ناولوں کے کردار اتنی محویت کے ساتھ اپنی ذات میں خود گرفتار ہیں اور ان کا مسئلہ اس کے سوا نہیں کہ وہ کون ہیں اور کیا محسوس کرتے ہیں اور کیا نہیں کرتے اور ہر ایک ٹوٹنے والے بٹن کے بارے میں ان کا رویہ کیا ہے؟ اور ان کے قارئین بھی مصنف کے انکشافات کو اپنے اپنے تاثرات پر منطبق کرنے میں اسی دیوانگی کی حد تک محو ہیں۔ "یہ تو میں خود ہوں۔ عین مَیں، ہو بہو۔ میں تو اس کتاب میں خود کو دریافت کر رہا ہوں۔" یہاں بستر مرگ سے بڑھ کر بعد از وفات کا منظر درپیش ہے۔

یہ سنجیدہ ناول اپنی خود نگہداری سے نکلنے کے لیے کسی نہ کسی زلزلے یا شدید طوفان کا منتظر معلوم ہوتا ہے۔ آخری جنگِ عظیم (۱۹۱۴ء۔ ۱۹۱۸ء) نے صورتِ حال کو اور بھی خراب کر دیا ہے۔ پھر کیا کیا جائے؟ کیونکہ ناول بیچارا ابھی نوجوان ہی تو ہے اور کسی وقت بھی پوری طرح بالغ نہیں ہو پایا، کسی وقت بھی سنِ شعور کو نہیں پہنچا۔ نوجوانوں کی طرح اس نے ہمیشہ بہتری کی امید کی ہے۔ اور آخری صفحے پر اپنے اوپر افسوس ہی کیا ہے۔ جو کہ بچکانہ سی بات ہے۔ بچکانہ پن بے حد طویل ہو چکا ہے اور کتنے ہی ناپختہ نوجوان ہیں جو اپنی ناپختگی کو زندگی کے پانچویں، چھٹے اور ساتویں عشرے تک لے جاتے ہیں۔ کوئی نہ کوئی جراحی کا عمل کہیں نہ کہیں ضروری معلوم ہوتا ہے۔

اور پھر مقبولِ عام ناول۔ (ایڈتھ ہل کے، "شیخ" قسم کے ناول، (سنکلیر لوئس کے) "بیبٹ" قسم کے ناول اور زین گرے مارکہ (مار دھاڑ کے ناول) یہ بھی اتنے ہی خود نگہدار ہیں، بس ایک ذرا کسی نہ کسی خود فریبی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ بلاشبہ، ان کی ہیروئنیں خود کو زیادہ محبوب، زیادہ مسحور کن اور زیادہ پاکیزہ سمجھتی ہیں۔ ہیرو اپنے آپ کو زیادہ ہیرو نما، زیادہ بہادر، زیادہ بلند ہمت اور زیادہ مرغوب کن سمجھتے ہیں۔ عوام الناس کے لیے مقبولِ عام ناولوں میں اپنی ذات کو پا لینا ہی ایک بات ہے مگر آجکل وہ ایک مضحکہ خیز قسم کی ذات ہی کو پا سکتے ہیں۔ ایک "شیخ" جس نے آستین میں ایک عدد ہنٹر چھپا رکھا ہے اور ایک ہیروئن جس کی کمر پہ لکیریں پڑی ہوئی ہیں مگر جو آخر میں خوب چاہی جاتی ہے، پرستش کی حد تک چاہی جاتی ہے اگرچہ لکیروں کے مدھم نشان پھر بھی دکھائی دیتے ہیں۔

مقبولِ عام ناولوں میں ایک مضحکہ خیز قسم کی ذات ہی دریافت ہو سکتی ہے مثلاً "بہار دور نہیں" کا بنیادی نتیجہ اس قدر ڈھیلا ڈھالا ہے، "تم جتنی زیادہ اچھی ہو، تمہارے لیے اتنا ہی زیادہ بُرا ہے، میری پیاری، میری بیچاری! سو اتنی اچھائی بھی کوئی اچھی چیز نہیں" یا "بیبٹ" کا

نتیجہ: " رُکنے نہ پاؤ۔ ڈھیر پہ ڈھیر لگاتے جاؤ۔ اور پھر یوں ظاہر کرو کہ جیسے تم اس سارے ڈھیر سے اونچی قسم کی چیز ہو۔ دوسرے جھپٹنے والوں کے مقابلے میں تم اس لحاظ سے بہتر بن سکتے ہو۔ وہ تو جب اپنا ڈھیر لگا چکتے ہیں تو اپنے آپ سے خوش ہو جاتے ہیں۔ تم ان سے ایک درجہ آگے جا سکتے ہو۔"

آپ کو اوپر اٹھانے کے لیے، آپ کے اندر ہوا بھرنے کے لیے، اسی قسم کے خمیری سفوف کی گیس، جس میں سوڈا اتنا ہے اور ٹاٹری اتنی ہے اور دونوں ایک دوسرے پر عمل کرتے ہیں۔ "شیخ" کی ہیروئنیں، ہنٹر کھانے والیاں اور وحشیوں کی طرح پوجی جانے والیاں، معقول ثروت کے مالک "بکیٹ" "خود پر رحم کھانے والے" "بہار دور نہیں" کے ہیرو، مٹھائی کی طرح خوشگوار مگر جیل میں دھکیلے جانے والے۔ نتیجہ: اتنے اچھے مت بنو، نہیں تو جیل میں ڈال دیے جاؤ گے۔" نتیجہ: " اپنے اوپر افسوس نہ کرو جب تک کہ اپنا ڈھیر نہ لگا لو۔ پھر تمھیں افسوس کرنے کی ضرورت بھی کیا ہے۔" نتیجہ: "اسے مت اجازت دو کہ تمھیں پوجے جب تک کہ تمھیں ہنٹر لگا کر مجبور نہ کرے۔ تب تم دونوں اس دھیمے جرم میں شریک بن جاؤ گے اور مقدس ازدواج میں بھی!"

یہ سب بچکانہ باتیں ہیں۔ نوجوانی جو بلوغت کے درجے پر نہیں پہنچ سکتی۔ خود نگہداری کی دلدل میں دھنسی ہوئی اور اسی پر دیوانگی کی حد تک فریفتہ، دیوانگی کی حد تک۔ نوجوانی کو پختہ عمر اور بڑھاپے تک پھیلاتے ہوئے۔ ڈکنس کے ناول، "ڈومبے اینڈ سن" کی دیوانی قلوپطرا کی طرح جو اپنے آخری سانس میں وہی پرانی خواہش دہراتی ہے، "گلابی رنگ کے پردے!"

ناول کا مستقبل؟ بچارا ناول ایک تنگ گھیرے میں آیا ہوا ہے، نہ جائے رفتن نہ پائے ماندن۔ اب یا تو اسے دیوار پھلانگنی ہو گی یا اس میں سے کوئی روزن نکالنا ہو گا۔ بالفاظِ دیگر، اسے بالغ بننا پڑے گا۔ ایسی بچکانہ چیزوں کو دور کرنا ہو گا۔ "کیا میں اس لڑکی سے محبت کرتا ہوں یا نہیں کرتا؟" "کیا میں پاکیزہ اور محبوب ہوں یا نہیں ہوں؟" "میں اپنے دائیں ہاتھ کا دستانہ پہلے اتاروں یا بائیں ہاتھ کا؟" "کیا میری ماں نے میری دلہن کے ہاتھ کی بنی ہوئی کوکو پینے سے انکار کر کے میری زندگی کو برباد نہیں کر دیا؟" ایسے سوال اور ان کے جواب اب میرے لیے کوئی دلچسپی نہیں رکھتے۔ اگرچہ زمانہ اب بھی انھی کو رگیدے جا رہا ہے۔ اب میں اس قسم کی چیزوں کی کوئی پروا نہیں کرتا، اگرچہ کبھی کیا کرتا تھا۔ خالص جذباتی اور خود تجزیاتی قسم کی قلابازیاں بہت لگائی جا چکیں۔ اب میرے لیے ان میں کوئی کشش باقی نہیں۔ میں تھک چکا ہوں۔ میں اس سارے بینڈ باجے کے لیے بہرا ہو چکا ہوں مگر اس کے باوجود میں کوئی مجروح شخصیت یا مردم بیزار بھی نہیں ہوں۔ بس ذرا مختلف قسم کی دلچسپیاں چاہتا ہوں۔

فرض کیجیے اس تمام منصوبہ بندی کے تلے ایک بم رکھ دیا جائے تو ہم کون سے محسوسات

کو اپنے ساتھ لے جانا چاہیں گے؟ کون سے محسوسات ہمیں اپنے ساتھ لے جائیں گے؟ ہم میں کون سی زیریں جبلت ہے جو ایک نئی صورتِ حال میں ہمارے لیے قوتِ محرکہ بنے گی جب یہ جمہوری، صنعتی، پیاری دلاری، میٹھا میٹھا ہپ قسم کی صورتِ حال بھک سے اُڑ جائے گی؟

آگے کیا؟ یہی میری دلچسپی کا مرکز ہے۔ اب محض کیا میں کوئی مزا باقی نہیں رہ گیا۔

اگر آپ "آگے کیا" قسم کی کتابوں کے لیے ماضی میں جھانکنا چاہیں تو یونانی فلسفیوں کے پاس جائیں۔ افلاطون کے مکالمات عجیب قسم کے، حیران کن ناول ہی تو ہیں۔ مجھے لگتا ہے کہ دنیا میں سب سے بڑی ستم کی بات اس وقت ہوئی جب کہ فکشن اور فلسفہ دو لخت ہو گئے۔ کبھی وہ ایک ہوا کرتے تھے۔ اساطیر کے وقتوں سے لے کر۔ پھر وہ ارسطو اور ٹامس اکوائناز (قرونِ وسطیٰ کے مسیحی فلسفی) کے دور میں اور اس وحشی کانٹ کے زیرِ اثر جدا ہو کے رہ گئے۔ ہر بات پر روٹھنے ٹوکنے والی بیوی کی طرح۔ چنانچہ ناول پھسپھسا ہو کے رہ گیا اور فلسفہ خشک اور مجرد۔ دونوں کو پھر سے متحد ہونا چاہیئے۔ ناول کی شکل میں متحد!

لازم ہے کہ بنی نوعِ انسان کے لیے نئی جبلتوں کی دریافت ہو اور اس کو تجرید کے ذریعے دریافت کرنا دراصل مہلک ہے۔ یوں نہیں، بالکل نہیں۔ فلسفہ اور مذہب دونوں الجبرا کی علامتوں کے پیچھے بہت دور تک جا چکے ہیں۔ فرض کیا لا = بھیڑیں اور و = بکریاں تو لا - ا = جنت اور لا + و = دھرتی اور و - لا = دوزخ۔ بے حد شکریہ۔ مگر یہ تو کہیے لا نے کس رنگ کی قمیص پہن رکھی ہے؟

ناول کا ایک مستقبل ضرور ہے مگر اس کے لیے نئے قضیوں سے عہدہ برآ ہونا ہوگا، تجریدی اصطلاحوں کو برتے بغیر۔ اس کے لیے لازم ہے کہ ہمارے سامنے نئے، سچ مچ نئے محسوسات کو پیش کرے، نئے جذبے کی ایک پوری لکیر جو ہمیں جذباتی دلدل سے باہر نکال دے۔ اس بات پر ٹسوے بہانے کی بجائے کہ کیا ہے اور کیا ہوا کرتا تھا، یا پرانے خطوط پر نئی سنسناہٹیں ایجاد کرنے کی جگہ اسے کوئی راستہ نکالنا ہے، دیوار میں روزن کی طرح۔ اور پبلک چیخ اٹھے گی کہ بے حرمتی ہو گئی کیونکہ بلاشبہ جب آپ کسی تنگ گھیرے میں آ چکے ہوں اور اس کی تنگی اور گھٹن کے سچ مچ عادی ہو چکے ہوں یہاں تک کہ آپ کو ایک خفقان آرام سا ملنے لگے، پھر ایک دم آرام دہ دیوار میں نئی روشنی در آئے تو آپ خوف زدہ ہو جائیں گے۔ اور اس خوف زدگی میں آپ تازہ ہوا کی ٹھنڈی لہر سے پیچھے ہٹ جائیں گے جیسے کہ یہی آپ کے لیے موت کا پیغام ہو۔ مگر آہستہ آہستہ پہلے ایک اور پھر دوسری بھیڑ رخنے کی راہ سے نکل جائے گی اور باہر ایک نئی دنیا کو دریافت کرے گی۔

[مقالے کا اصل عنوان تھا:

SURGERY OF THE NOVEL - OR A BOMP ?

پہلی مرتبہ ایک ادبی رسالے میں ۱۹۲۳ء میں شائع ہوا تھا اور بعد میں فینکس (۱۹۳۶ء) اور انیٹی بیل کے "انتخاب نقدِ ادب" کی صورت میں طبع ہوا۔ عنوان کی تبدیلی متن کے ایک دو فقروں میں کسی قدر حک و اضافہ کی متقاضی تھی مگر اس کو روا نہیں رکھا گیا۔]

محسوسات اور ناول

لارنس کا یہ مقالہ متفرقات کے مجموعے PHOENIX II مرتبہ ایڈورڈ ڈی۔ مور، مطبوعہ ۱۹۶۸ء کے سوا کسی مجموعے یا انتخاب میں شامل نہیں اور عنوان کے سوا 'ناول' کا لفظ اس میں کہیں آتا ہے تو عین آخر میں۔ اس لیے عام معنوں میں اسے تنقیدی مقالہ کہنا بھی مشکل ہوگا مگر جو نفسیاتی فلسفیانہ نکتہ اس میں نمو پاتا ہے وہ لارنس کے فلسفۂ فن کا ایک مرکزی خیال ہے۔ اسے یہاں اسی وجہ سے شامل کیا گیا ہے کہ اس کی مدد سے بعض دوسرے مقالوں کے حصے باہم مربوط ہو جاتے ہیں۔ (مترجم)

ہم اپنی دانست میں کس قدر متمدن، کس قدر اعلیٰ تعلیم یافتہ اور متمدن ہیں۔ مگر یہ محض مسخرا پن ہے۔ اس لیے کہ بلاشبہ ہمارا جملہ تمدن ایک ہی تار کو بار بار بجاتے چلے جانے پر مشتمل ہے۔ یا زیادہ سے زیادہ دو تین تاروں کو۔ باج، باج، باج۔ ٹن، ٹن، ٹنوں۔ یہ ہے ہمارا تمدن، ہمیشہ ایک ہی سُر پر بجتا ہوا۔ سُر اپنی جگہ ٹھیک ٹھاک ہے مگر یہ اس کی محدودیت ہے جو وحشت ناک ہے۔ ہمیشہ وہی ایک سُر، وہی ایک سُر! "بھلا آپ کیسے دوسری عورتوں کے پیچھے بھاگ سکتے ہیں جبکہ آپ کے گھر والی اتنی مسرت بخش، اتنی پیاری، بھری بھری چکوری ہو؟" تب گھر والے نے ایک ہاتھ اپنی واسکٹ پر رکھا اور اس کے چہرے پر خوف کی ایک جھلک نمودار ہوئی۔ "بس چکوری؟ اور کچھ بھی نہیں؟" اس نے فریاد کرتے ہوئے کہا۔

ہمہ وقت چکوری۔ خیر یہ تو اس گھر والی پر منحصر ہے کہ کبھی بطخ بنے، تو کبھی گائے، کبھی کستورہ مچھلی تو کبھی روباہ ناخوردنی، وقفے وقفے کے ساتھ!

اور ہم تعلیم یافتہ کہاں کے ہیں؟ سوچیے تو ہم کس لحاظ سے تعلیم یافتہ ہیں؟ سیاست میں، تاریخ میں، مشینری میں، ہلکے یا بھاری مشروبات میں، سماجی معاشیات یا سماجی اسراف میں؟ اُف! معلومات کی یہ ہمہ گیری!

مگر یہ تو ایسے ہے جیسے فرانس، پیرس کے بغیر ہو یا "ہیملٹ" کا کھیل شہزادے کے بغیر

یا کچی دیوار بھوسے کے بغیر۔ کیونکہ ہم خود اپنے بارے میں کچھ نہیں، کچھ بھی تو نہیں جانتے۔ لاکھوں برس میں ہم
نے بس اتنا سیکھا ہے کہ منھ کیسے دھویا جائے اور بال کیسے تراشے جائیں۔ اور یہی کچھ ہے جو ہم نے
سیکھا ہے، کم از کم انفرادی طور پر۔ اجتماعی طور پر البتہ، ایک نوع کی حیثیت سے، ہم نے دنیا کو کھدیڑ
کے رکھ دیا ہے، باریک دندانوں والی کنگھی کے ساتھ، اور ستاروں کو نیچے کھینچ کر جیسے اپنی مٹھی میں بھر
لیا ہے۔ مگر پھر ہوا کیا؟ میں یہیں بیٹھا ہوں، دو ٹانگوں کا ایک فرد جس کا مزاج خطرے سے خالی نہیں
مگر جو سب کچھ جانتا ہے، ہر چیز سے واقف ہے۔ قدرے مبالغے کے ساتھ سہی، مگر مجھے جنوبی امریکہ
کے، آتشی جزائر کے بارے میں، نظریۂ اضافیت کے بارے میں، سیلولائڈ کی ساخت کے بارے میں،
انگارہ نما پھوڑے کے نکلنے اور سورج گرہن لگنے کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہے۔ پھر بھی یہ معلومات
مجھے کوئی فائدہ نہیں بخشتیں۔ جیسے بقول ایک خادمہ کے "تقریباً بیئر" پینے سے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔
یا جیسے ایک انگریز بڑھیا نے، بہت عرصہ ہوا، رم کے بغیر چائے کے بارے میں کہا تھا، اس سے
میرے اندر کی اداسی میں کوئی فرق نہیں پڑتا!"

ہمارا علم، امتناعِ شراب کے زمانے کے آبِ جو کی طرح، ہمیشہ "تقریباً" ہی رہتا ہے۔ منزل
پر کبھی نہیں پہنچتا۔ اور یہ ہمارے باطن کی اداسی میں کوئی کمی پیدا نہیں کرتا۔

ہم اپنی ذات کی حد تک سخت غیر تعلیم یافتہ ہیں۔ ہم بناوٹ سے سمجھتے ہیں کہ جنوبی امریکہ کے
انتہائی جنوب کے علاقے، پاٹاگونیا کی بولی ہمیں تھوڑی بہت آگئی تو ہم اس حد تک تعلیم یافتہ ہو گئے۔
کیا حماقت ہے! سانڈ یا بچھڑے کی کھال کا جوتا پہن کر، میں کوئی سانڈ یا بچھڑا تو نہیں بن جاتا۔
افسوس کہ ہم اپنی تعلیم کو اس طرح پہن لیتے ہیں جیسے کوئی جوتا پہنا جاتا ہے بلکہ ہم تو اس سے اتنا کام
بھی نہیں لیتے۔ سبب کوئی بھی ہو مگر یہ سب ظاہری تعلیم ہے۔

میں کیا ہوں، جب میں اپنے گھر میں ہوتا ہوں؟ مجھے ایک ہوش مند فرد سمجھا جاتا ہے مگر اس
کے باوجود میں اپنے سر کے اوپر، خیالات سے بھری ہوئی ایک ٹوکری اٹھائے پھرتا ہوں جبکہ
میرے بدن کے ایک حصے میں جو میری ذات کا تاریک برِ اعظم ہے، محسوسات کا ایک پورا
ہیولا میرے اندر موجود ہے۔ اور انھی محسوسات کے ساتھ مجھے بالکل کوئی موقع نہیں ملتا۔ ان
میں سے کچھ شیر کی طرح دھاڑتے ہیں، کچھ سانپ کی طرح بل کھاتے ہیں، کچھ سفید برف ایسے میمنوں
کی طرح ممیاتے ہیں، کچھ چڑیوں کی طرح چہکتے ہیں اور کچھ بالکل گونگے ہیں مگر پھسلتی مچھلیوں کی طرح
پھرتیلے ہیں، کچھ کستورہ مچھلیوں کی طرح کبھی کبھی کھلتے ہیں۔ اور ملاحظہ ہو کہ میں یہاں بیٹھا ہوا، اس
مثالی مجموعے میں جو ردی کی ٹوکری میں پڑا ہے، چند ایک مزید کاغذ کے پرزے شامل کر رہا ہوں
اور سمجھتا ہوں کہ اس طرح قضیہ فیصل ہو جائے گا۔

شیر مجھ پر لپکتا ہے تو میں اس کی طرف ایک خیال لہرا دیتا ہوں، سانپ مجھ پر ایک وحشت ناک نظر ڈالتا ہے تو میں اسے حمد و نعت کی ایک کتاب تھما دیتا ہوں۔ قضیہ بد سے بدتر ہوتا جاتا ہے۔

وحشی مخلوق ہمارے اندر کے تاریک ترین "افریقہ" سے باہر نکلتی رہتی ہے۔ رات کو آپ ان کے ہانپنے کی آواز سن سکتے ہیں۔ اگر آپ "بڑے شکار" کے رسیا ہیں تو (امریکی مبلغ) ولیم سنڈے کی طرح آپ ایک فیل کش رائفل کندھے سے لٹکائے پھریں گے۔ مگر چونکہ جنگل تو ہمارے سب کے باطن میں موجود ہے اور ہر جنگل میں چھوٹے بڑے ہر طرح کے خطرناک حیوان پائے جاتے ہیں تو ایک کا ہزار سے مقابلہ ہے۔ بہت عرصے تک ہم اپنے اندر کے تاریک ترین افریقہ سے بچ نکلنے میں کامیاب ہوتے رہے ہیں۔ ہم قطب شمالی کی دریافت اور پاٹگونیا کے لوگوں کا مذہب بدلنے میں کتنے مصروف رہے ہیں۔ اپنے ہمسائے سے محبت کرنے اور ساتھ ہی اس کے قلع قمع کے لیے نت نئے ذرائع ایجاد کرنے میں مشغول، اندر سننے اور باہر بند رکھنے میں مصروف۔

مگر اب میرے عزیز، میرے پیارے پڑھنے والے! اب تقدیر کروٹ بدل رہی ہے اور تاریک ترین افریقہ سے دبی دبی گرج دار آوازیں سنائی دے رہی ہیں، گھٹی ہوئی چیخوں کے ساتھ۔

میرا کہنا ہے، محسوسات، نہ کہ جذبات۔ جذبات وہ چیزیں ہیں جن سے ہم کم و بیش آشنا ہیں۔ مثلاً محبت کو ہم ایک اون سے بھرے برّے کی شکل میں دیکھتے ہیں (اگر ہمارا تصور مسیحیت پر مبنی ہو) اور خلافِ مذہب ہو تو ایک آراستہ، زوال خوردہ چیتے کی شکل میں جو پیرس کے فیشن میں ملبوس ہے۔ نفرت کو ہم ایک کتّے کی شکل میں دیکھتے ہیں، تازی خانے کے ساتھ بندھا ہوا۔ خوف کو ہم ایک تھر تھر کانپتے بندر کی شکل میں دیکھتے ہیں۔ غصہ ایک سانڈ کی طرح ہے جس کی ناک میں نکیل ڈال دی گئی ہو اور لالچ ایک خنزیر کی شکل میں۔ ہمارے جذبات پالتو جانوروں کی طرح ہیں، گھوڑے کی طرح نجیب، خرگوش کی طرح خائف مگر سب کے سب پوری طرح ہمارے حکم کے تابع۔ خرگوش ہنڈیا میں چلا جاتا ہے اور گھوڑا دونوں طرف گاڑی سے بندھ جاتا ہے۔ کیونکہ ہم حالات کے بندے ہیں اور ہمیں اپنا پیٹ بھرنا ہے اور جیب بھی۔

مصلحت! مصلحت! ایسے جذبات بھی ہوتے ہیں جو مصلحت آمیز ہوں اور ایسے بھی جو مصلحت سے عاری ہوں۔ مصلحت سے عاری جذبات کو ہم زنجیر پہناتے ہیں، یا ان کی ناک میں نکیل ڈالتے ہیں۔ مصلحت آمیز جذبات ہمارے لاڈلے ہوتے ہیں۔ محبت ہمارا سب سے لاڈلا جذبہ ہے۔ ہماری تعلیم کی دوڑ بس یہیں تک ہے، جذبات کی سمت میں۔ ہمارے پاس محسوسات کی کوئی زبان نہیں بلکہ ہمارے محسوسات تو جیسے ہمارے لیے وجود ہی نہیں رکھتے۔ پھر بھی آدمی آخر کیا چیز ہے؟ ایک چھوٹی سی مشین جس میں آلو اور بڑے گوشت کا قتلہ ڈالیں تو چلتی ہے؟ کیا زندگی کا وہ سب

انجانا بہاؤ جو اس میں موجود ہے، محض گوشت اور آلو سے حاصل ہوتا ہے اور اس چیز میں مبدّل ہو جاتا ہے جس کو جسمانی توانائی کہتے ہیں؟

تعلیم یافتہ کہاں، ہم تو ابھی پیدا بھی نہیں ہوئے، کم سے کم جہاں تک ہمارے محسوسات کا تعلق ہے۔ آپ جتنا چاہیں کھا سکتے ہیں، یہاں تک کہ پیٹ پھٹنے لگے اور جتنی کامیابیاں چاہیں حاصل کر سکتے ہیں یہاں تک کہ ہر زبان پر آپ ہی کا ذکر ہو، پھر بھی آپ کے اندر تاریک ترین افریقہ موجود رہے گا، جہاں سے چیخیں اور دھاڑیں بلند ہوتی ہیں۔

انسان، سبب اور نتیجے کی ننھی منّی مشین نہیں ہے۔ یہ بات ہمیں اپنے ذہنوں سے ہمیشہ کے لیے نکال دینی چاہیے۔ انسان میں "سبب" کی گہرائی کو ہم کبھی ناپ نہیں سکیں گے مگر ایک انجانا تاریک برِاعظم ہے جسے ہم کبھی منکشف نہیں کرتے۔ کیونکہ ہم تو اس کے وجود کو ہی تسلیم نہیں کرتے۔ تاہم یہ ہر وقت ہمارے اندر موجود ہوتا ہے، ہمارا "سبب" اور ہمارے شب و روز کا "سبب"۔

اور ہمارے محسوسات ہمارے باطن کے اصلی اور قدیم جنگل کا سب سے پہلا مظہر ہے۔ اب تک ہم نے اپنی ذات کی دہشت کے مارے، اس جنگل سے منھ موڑ رکھا ہے اور خاردار تاروں کے ان گنت الجھاوے اس کے چاروں طرف باڑھ کی طرح کھینچ رکھے ہیں اور اعلان کر رکھا ہے کہ ایسی کوئی چیز کہیں موجود نہیں۔

مگر صد افسوس کہ ہم خود موجود ہیں تو اسی زندگی کے باعث جو ہمارے اعضا اور ہمارے شعور کے اندر لپکتی لپکتی رہتی ہے اور اسی ہمارے باطن کے اصلی اور تاریک جنگل سے نمودار ہوتی ہے۔ ہم چاہیں تو اپنے آپ کو ایسے ہی رام کر سکتے ہیں جیسے پالتو جانور ہوتے ہیں مگر ہمیں یہ بھی یاد ہے کہ ہمیں اپنی بلیوں کو اور اپنے کتوں کو بھی ہر نئی نسل میں رام کرنا پڑتا ہے۔ وہ اب بھی نسلی طور پر پالتو نہیں ہیں۔ نگرانی ہٹا لیجیے تو وہ پالتو نہیں رہیں گے، وہ از خود اپنے آپ کو رام نہیں کریں گے۔

انسان ہی ایک ایسی مخلوق ہے جس نے اپنے آپ کو رام کرنے کی عمداً کوشش کی ہے مگر افسوس کہ یہ کارروائی ایسی ہے جس کی آپ کوئی حد معیّن نہیں کر سکتے۔ رام کرنے کا عمل بھی، الکحل کی طرح، اپنے خالق کو تباہ کر دیتا ہے۔ رام ہونے کا انحصار نگرانی پر ہے۔ مگر رام شدہ چیز خود نگرانی کی طاقت کھو بیٹھتی ہے۔ اب اس کی نگرانی باہر ہی سے ہو سکتی ہے۔ انسان نے اپنے آپ کو خاصی اچھی طرح رام کر لیا ہے اور اپنے رام ہونے کو تمدّن کا نام دیتا ہے۔ حقیقی تمدّن تو بے حد مختلف قسم کی چیز ہو گا مگر انسان اب رام ہو چکا ہے۔ رام ہونے کا مفہوم ہے حکم کی خصوصی طاقت کا فقدان۔ انسان نے خود کو رام کیا ہے اور یوں اپنی حکم کی طاقت سے اور اپنے آپ کو ہدایت دینے کی اہلیت سے محروم ہو چکا ہے۔ بذاتِ خود اب اس کے پاس کوئی دوسرا رستہ نہیں۔

وہ رام ہو چکا ہے، رام شدہ گھوڑے کی طرح، لگام کا منتظر۔

بالفرض سب گھوڑے اپنے مالکوں سے محروم ہو جائیں تو پھر وہ کیا کریں گے؟ وحشی ہو جائیں گے۔ مگر فرض کیجیے وہ اپنی چراگاہوں، باڑھوں کے اندر، اصطبلوں اور زین خانوں میں بند کر کے چھوڑ دیے جائیں، پھر کیا کریں گے؟ دیوانے ہو جائیں گے۔

یہی عین مین انسان کی صورت حال ہے۔ وہ رام ہو چکا ہے اور اب کوئی نہیں جو اصیل ہو وہ اس کو حکم و ہدایت دے سکے۔ پھر بھی وہ خاردار تاروں کے اندر بند ہے۔ وہ صرف دیوانہ ہو سکتا ہے اور فاسد!

کیا کوئی متبادل راستہ بھی ہے؟ یہ فرض کرنا حماقت ہو گا کہ ہم اپنے آپ کو پانچ منٹ کے اندر پھر سے اصیل بنا سکتے ہیں۔ یہ بھی ایک طویل اور انجانا عمل ہے جس کو سنجیدگی سے اپنے سر لینا ہو گا۔ یہ بھی فرض کرنا حماقت ہے کہ ہم باڑھ کو توڑ پھوڑ کر ویرانوں میں نکل سکتے ہیں۔ اتنے بڑے ویرانے اب کہیں بھی نہیں اور انسان وہ کتا ہے جو اپنی ہی قے کی طرف لوٹتا ہے۔

تاہم اس وقت تک کہ ہم اپنے ازلی سرچشموں سے خود کو دوبارہ مربوط کرنے کی سمت اپنا سفر آغاز نہ کریں، فاسد ہی ہوتے رہیں گے اور فاسد ہونے کی حالت میں ہم محسوسات کی نت نئی عیاشیوں میں بٹ کر رہ جائیں گے اور یہ بوسیدگی کے محسوسات ہوں گے، خزاں کے رنگوں کی طرح۔ اور ان کے بعد آندھی میں پتوں کی طرح، موت کا طوفان ہی آئے تو آئے۔

اب کوئی چارہ نہیں۔ انسان ایک بار اپنے آپ کو رام کر کے، رام نہیں رہ سکتا۔ جس لمحے وہ رام رہنے کی کوشش کرتا ہے تو فاسد ہونے لگتا ہے، اور ایک دوسری قسم کی وحشت پیدا کر لیتا ہے، تخریب کی وحشت جو ممکن ہے ذرا دیر کے لیے خزاں کے زرد پتوں کی طرح خوبصورت لگے مگر زرد پتے ٹوٹ کر بوسیدہ ہی ہو سکتے ہیں۔

انسان خود کو رام کرتا ہے تو اس لیے کہ دوبارہ خود کو اصیل بنانا سیکھ سکے۔ متمدن ہونے کے لیے محسوسات کا انکار یا بطلان کیوں لازم ہو؟ رام ہونے کا مطلب متمدن ہونا نہیں۔ یہ تو محض جھنکاڑ کو صاف کرنے اور ہل جوتنے کا نام ہے۔ ہمارے تمدن نے ابھی تک اپنی روح میں ہل جوتنے کی ضرورت کو محسوس نہیں کیا ہے۔ اس کے بعد وحشی بیج بونے کا مرحلہ ہے مگر اب تک ہم نے قدیم وحشی جھاڑیوں کو جڑ سے اکھاڑنے اور جلانے کا کام کیا ہے۔ ہمارا تمدن، اپنی روح کی حد تک، اب تک ایک تخریبی عمل رہا ہے۔ ہماری روحوں کا مجموعی منظر کیا ہے؟ جلے ہوئے کندوں سے کالے کوئلہ صحرا جن میں کہیں کوئی پانی کی ہریالی اور زمین کی بنی جھگی جہاں چھوٹا سا لوہے کا ایک چولھا پڑا ہے۔

اب ہمیں دوبارہ وحشی بیج بونے ہوں گے۔ اپنے محسوسات کی پرورش کرنی ہو گی ہر دلعزیز بننے

کی کوشش بے سود ہے، دبا شدہ فاسد جذبات کا ایک مبتذل ملغوبہ چاروں طرف بکھیرنے سے کچھ فائدہ مرتّب نہ ہوگا۔ اس سے کوئی طمانیت حاصل نہیں ہو سکتی۔

اور جو تجزیۂ نفس والوں نے کیا ہے، وہ کام بھی لاحاصل ہے۔ تجزیۂ نفس والے اس خوف کو بے نقاب کرتے ہیں جو سب سے بڑا خوف ہے، انسان کے ازلی ترین نفسِ باطن کا خوف، جس میں خدا ہے اگر خدا کہیں ہے۔ حقیقی آدم یعنی پُراسرار فطری آدمی کا خوف جو زمانۂ قدیم سے بنی اسرائیل میں پایا جاتا ہے، تجزیۂ نفس میں چیخنے کی حد تک بلند ہو گیا ہے۔ اس مادر زاد دیوانے کی طرح جس کے منہ سے جھاگ نکلتا ہے اور جو اپنی کلائیوں کو کاٹ کاٹ کے لہولہان کر دیتا ہے، قدیم ترین حقیقی آدم جس سے خدا کی ذات اب تک جدا نہیں ہوئی۔ فرائڈ اس آدم سے اس قدر نفرت کرتا ہے کہ اسے محض انحراف کے ہیبت ناک ہیولے کی شکل میں دیکھتا ہے، خود تولید سانپوں کا ایک گچھا، خوفناک حد تک گرہ در گرہ۔

یہ تصویر رام شدہ فاسد آدمی کی منحرف تصویر ہے جو ہزاروں شرمناک برسوں سے رام ہو چکا ہے۔ قدیم آدم کسی وقت بھی رام نہیں ہو سکا اور رام شدہ مخلوق ہمیشہ اس سے نفرت کرتی رہی ہے۔ خوفناک نفرت کی دہشت کے ساتھ۔ مگر جو بے خوف ہیں انھوں نے اس کو تہِ دل سے محترم سمجھا ہے۔

قدیم آدم کے قدیم ترین پیکر میں خدا تھا۔ اس کے سینے کی تاریک دیوار کے عقب میں ناف کی مہر تلے۔ پھر آدمی کو اپنے آپ سے گھن آنے لگی اور خدا اس سے جدا ہو کر خارجی ترین فضا میں مقیم ہو گیا۔

مگر اب ہمیں واپس جانا ہے۔ اب پھر قدیم آدم کو اپنا چہرہ اور اپنا سینہ اوپر کو اٹھانا ہے اور خود کو پھر سے اصیل بنانا ہے۔ شرارت اور لاابالی پن کے ساتھ نہیں بلکہ اپنی دیواروں کے درمیان خدا کے ساتھ۔ جسم کے تاریک ترین برّاعظم میں خدا موجود ہے اور اسی سے ہمارے محسوسات کی تاریک شعاعیں پھوٹتی ہیں، لفظ کے بغیر اور لفظ سے کالاً پیشتر۔ عمیق ترین باطن کی شعاعیں، اوّلیں پیغام کی حامل، ہمارے وجود کی محترم اور ازلی حیوانی شکلیں جن کی آوازیں ہماری روح کے تاریک ترین ایوانوں میں، لفظ کے بغیر، گونجتی ہیں مگر طاقت ور کلام سے بھرپور ہوتی ہیں، ہمارے اپنے باطنی مفہوم سے بھرپور۔

اب ہمیں خود کو تعلیم دینا ہے، قوانین مرتّب کر کے ان کو سنگی لوحوں پر رقم کر کے نہیں بلکہ سماعت کے ذریعے۔ شکاگو یا ٹمبکٹو سے آنے والے شور کی سماعت کے ذریعے نہیں بلکہ ان محترم حیوانی آوازوں کی سماعت سے جو ہمارے جسم کی رگوں کے تاریک راستوں میں پکارتی ہیں، جو دل میں موجود خدا کی طرف سے آتی ہیں۔ باطن کی طرف، باطن کے کان لگا کر، لفظوں کے لیے نہیں، الہام کے لیے بھی نہیں بلکہ باطنی ترین حیوانوں کی صدائیں، محسوسات کو سننے کے لیے جو خون کے جنگل میں گھومتی ہیں، خدا کی چاپ سے، سُرخ تاریک دِل کے اندر۔

اور کیسے؟ کس طریقے سے؟ ہم خود کو بھلا کیسے محسوسات کے میدان میں تعلیم دینا شروع کر سکتے ہیں؟

قانون مرتب کر کے نہیں، احکام اور مسلّمات اور اصول بنا کر نہیں۔ یہ اصرار کر کے بھی نہیں کہ فلاں فلاں پر رحمت نازل ہوئی ہے۔ لفظوں کے ذریعے ہرگز نہیں۔

اگر ہم اپنی تاریک رگوں کے جنگلوں کی تہ سے ابھرتی چیخوں کو نہیں سُن سکتے تو حقیقی ناولوں کے اندر تو جھانک سکتے ہیں اور اس کی آواز پر کان دھر سکتے ہیں۔ لکھنے والوں کے ناصحانہ بیانات سُننے کے لیے نہیں، بلکہ کرداروں کی پکارتی ہوئی مدھم چیخوں کو سُننے کے لیے جو وہ اپنی تقدیر کے تاریک جنگلوں میں بھٹکتے ہوئے بلند کرتے ہیں۔

ٹامس ہارڈی کا مطالعہ

پیش گفتار

جولائی ۱۹۱۴ء میں جب پہلی جنگ عظیم شروع ہو چکی تھی اور لارنس اپنے سیر و سیاحت کے پروگرام کو ملتوی کر کے انگلستان ہی میں مقیم ہونے پر مجبور ہو گیا تھا، تو اس نے سوچا کوئی مختلف قسم کا کام ہی کیا جائے۔ چنانچہ اس نے ایک دوست کو خط میں لکھا کہ "میں ہارڈی کے لوگوں پر ایک کتاب لکھنے والا ہوں۔ میرا خیال ہے یہ میرے لیے دلچسپی کی حامل ہوگی۔" مگر جب ایک جرمن بیوی کا شوہر ہونے کی وجہ سے اس کو اپنے وطن میں ایک مشتبہ شخص سمجھا جانے لگا تو جنگ میں اور اس کے "پہلے تنقیدی اقدام" میں ایک اتصال پیدا ہو گیا۔ "کیسی آفت زدہ یہ دنیا ہے! کیسی بلند و بالا حماقت ہے یہ جنگ۔ غیض میں آ کر، میں نے ٹامس ہارڈی پر اپنی کتاب شروع کر دی ہے جو ہر چیز کے بارے میں ہوگی ماسوا ٹامس ہارڈی کے۔ ایک عجب چیز مگر بری نہیں۔" یہی بات اس نے اپنے متعدد خطوں میں دہرائی ہے۔ ایک دوست کو لکھا کہ "یہ کتاب یوں تو ٹامس ہارڈی کے بارے میں متصور ہے مگر یوں لگتا ہے جیسے یہ دنیا بھر میں کسی بھی اور چیز پر لکھی گئی ہو۔" (اس وقت تک وہ اس کے ۵۰ صفحے لکھ چکا تھا اور پہلے دو باب تو بالخصوص موضوع سے غیر متعلق لگتے تھے کہ ان میں ایک بار بھی ہارڈی کا نام تک نہیں آنے پایا)۔ ایک دوست کو لکھا کہ "میں ایک کتاب کم و بیش (کچھ زیادہ ہی کم) ٹامس ہارڈی پر لکھ رہا ہوں" (اس وقت اس کا ایک تہائی لکھا جا چکا تھا) اور کتاب کو ختم کرتے ہوئے شاعرہ ایمی لوئیل کو لکھا کہ "یہ کتاب اصل میں میرا اپنا اعترافِ قلبی ہے اور اگر یہ کبھی باہر آ سکی تو مجھے حیرت ہوگی۔"

کتاب واقعی بہت دیر تک شائع نہ ہو سکی۔ لارنس کی دوست کیتھرین کارسویل کے بقول کسی ناشر نے اسے قبول ہی نہ کیا مگر "فینکس" کے مرتب میکڈانلڈ کا خیال ہے کہ یہ بات اگر

درست بھی ہو تو ۱۵-۱۹۱۴ء کے دوران ہو سکتی ہے اور وہ بھی اس شرط پر کہ اسے اشاعت کے لیے پیش کیا گیا ہو (جب کہ یہ بھی مسلم نہیں کہ ۱۲۰ صفحے کی یہ کتاب مصنف کے خیال میں کبھی مکمل بھی ہوئی کہ نہیں!) اصل میں یہ زمانہ لارنس کے لیے ابتلا کا دور تھا اور اوپر سے اس نے ایک ایسا کام اپنے ذمے لے لیا جس کا اسے ابھی کوئی تجربہ نہ تھا۔ چنانچہ کتاب میں پریشان خیالی کے مظاہرے موجود ہیں اور یہ عام طور پر تسلیم کر لیا گیا ہے کہ اس کا موضوع ہارڈی تو بس دکھاوے کے لیے تھا اصل میں لارنس نے اپنے بارے میں لکھا تھا۔ بہر حال اس کا مسودہ بہت دیر تک ایک ادیب دوست مڈلٹن مری کے پاس پڑا رہا تا آنکہ لارنس کی موت کے دو برس بعد اس کا صرف تیسرا باب ایک رسالے میں شائع ہوا۔ پوری کتاب (یا کتابچہ) بعد میں "فینکس" (مطبوعہ ۱۹۳۶) کا ایک حصہ بنی۔

آج اس کی تنقیدی حیثیت کا تعین کرنے بیٹھیں تو چند ایک چیزوں کا خیال رکھنا پڑے گا۔ ایک تو یہ کہ لارنس اسے لکھنے سے برسوں پہلے ہی یہ بات کہہ چکا تھا کہ وہ ہارڈی کی طرح فن کو مابعد الطبیعیات کا غلام بنانے کو تیار نہیں۔ پھر یہ بھی کہ آخر عمر میں بھی اس نے ہارڈی سے دلچسپی کا اظہار کیا ہے "ہارڈی کی کہانیاں دوبارہ پڑھتے ہوئے خوب مزا آ رہا ہے۔ کیسا عمومی جینئس اس کے یہاں ملتا ہے یا عمومیت کے لیے ایک جینئس! اس کا درجہ اتنا بلند تو نہیں مگر پھر بھی وہ برنرڈ شا سے تو بہتر ہے۔"

خود کتاب پر نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ کم سے کم آدھی تو ہارڈی کے ناولوں پر پوری توجہ مرکوز کر کے لکھی گئی ہے اور اس کے چار بڑے ناولوں میں سے تین پر مفصل تجزیے اس میں موجود ہیں (ہم نے ترجمے میں صرف دو شامل کیے ہیں اس لیے کہ تیسرا بہت طویل ہے اور جو ناول اس کا موضوع ہے اس کے اردو ترجمے کے بغیر بات سمجھ میں آنی مشکل ہے) چوتھے ناول "میئر آف کیسٹر برج" کے بنیادی کردار کا یہاں وہاں ذکر آیا ہے مگر سرسری طور پر۔ اصل بات تو وہی ہے جو بعد میں جب لارنس نقدِ ادب کی طرف زیادہ ارتکاز کے ساتھ راغب ہوا تو اس کو نصیب ہوئی یعنی کسی دوسرے کی تحریر سے براہ راست معنے اخذ کرنے کی کوشش کرنا اور اس کے بارے میں جو "حرفِ غلط" مشہور ہو گئے ہیں یا خود اس نے پھیلا دیے ہیں، ان سے محفوظ رہ کے یہ کام کرنا۔ لارنس کے "مطالعے" سے پہلے ہارڈی کے ناولوں پر کم سے کم دو کتابیں شائع ہو چکی تھیں، ایک تو شاعر لائنل جانسن کی "ٹامس ہارڈی کا فن" (مطبوعہ ۱۸۹۶ء) دوسرے پروفیسر ایبر کرومبی کی کتاب

(مطبوعہ ۱۹۱۲ء) ۔ ان دونوں میں ہارڈی کو اس کی ناپختہ مابعد الطبیعیات سے (جو انیسویں صدی کی مادّیت زدہ تقدیر پرستی پر مبنی تھی) یا تو بالکل الگ کر کے دیکھا گیا ہے یا پھر پوری طرح اس کے زیر اثر قرار دے دیا گیا ہے (جیسے مثلاً ہمارے مجنوں گورکھپوری بھی کرتے ہیں جنھوں نے ہارڈی کی قنوطیت کو اپنے افسانوں میں اس طرح اپنایا کہ ہارڈی کے یہاں جو اس کے برعکس ایک زندہ خصوصیت ہے اور جس پر لارنس نے پوری طرح زور دیا ہے، اس سے اعتنا ہی نہیں برتی) لارنس کی کتاب کے ساٹھ ایک صفحے جو ہارڈی کے ناولوں پر لکھے گئے ہیں وہ ہارڈی کے مبیّنہ فلسفے کو اس کے فن سے ٹکرا کر دیکھتے ہیں اور آخری تجزیے میں ایک جدلیاتی عمل بن جاتے ہیں جس میں ہارڈی کی خوبیاں اور خرابیاں واضح طور پر نظر آتی ہیں۔ یہ کیفیت تو ہارڈی پر بہت بعد میں لکھی جانی والی تنقید میں بھی کمتر موجود ہے (لارڈ ڈیوڈ سیسل کی کتاب اس کے مقابلے میں کتنی سطحی اور عامیانہ معلوم ہوتی ہے، اپنی ساری پروفیسرانہ شان کے باوجود)۔ چنانچہ لارنس کا پہلا تنقیدی اقدام، پریشان کن حالات میں لکھے جانے کے باوجود، آج بھی کسی قدر اہمیت کا حامل ہے اگرچہ لارنس کے علم بردار اور مدافع، انگریزی زبان کے بے نظیر ناقد، ایف آر لیوس کی رائے اس "مطالعے" کے بارے میں اتنی اچھی نہیں۔ انھوں نے لارنس کے "اعتراف" کو کچھ زیادہ ہی سنجیدگی سے لے لیا ہے اور ان کے نزدیک جو باتیں اس میں کہی گئی ہیں ان کو بعد میں خود لارنس نے بہتر انداز میں لکھا ہے۔ پھر بھی وہ اس انکشاف کی مبہم سالمیت میں جینئس کا اظہار موجود ہے اور ایسے کام کے بغیر بعد کی سہولت، توازن اور اختصار ممکن نہ ہوتا۔" انھوں نے اس کو لارنس کی "تعمیری اور انکشافی فکر کا سب سے زیادہ مستقل "نمونہ تو قرار دیا ہے مگر نوجوان طالب علموں کو اس میں، اوّلاً ہارڈی کی تنقید کی بجائے، تخلیقی فکر کی حریت پرور اور حیات بخش قوت کا مثالی مظہر ملے گا اور یہ بھی کہ اگرچہ یہ مطالعہ نطشے نما نہیں مگر اس کا طریق کار نطشے کا مرہونِ منت ضرور ہے۔

آج کی تنقیدی رائے عامہ کے نزدیک ٹامس ہارڈی (۱۸۴۰ - ۱۹۲۸ء) ایک ناول نگار سے زیادہ شاعر کی حیثیت سے عظیم تر تسلیم کیا گیا ہے۔ شاید اس لیے کہ اس کے تمام ناول انیسویں صدی میں لکھے گئے تھے اور کہا جاتا ہے (خود ہارڈی نے بھی اس کی تصدیق کر رکھی ہے) کہ اس کے آخری ناول پر مذہبی پاک سازوں نے جو طوفان اٹھایا تو اس نے ناول لکھنے سے ہی توبہ کر لی۔ اکثر ناقد اس مسئلے پر بڑے جذباتی ہو جاتے

ہیں مگر لارنس خود ہارڈی کے اعتراف کو کوئی اہمیت نہیں دیتا اور سیدھا تخلیقی قوت کے ان سرچشموں کی طرف راغب ہوتا ہے جن کی جستجو کے بغیر ہارڈی محض ایک قنوطی تقدیر پرست اور ماحول زدہ مجنوں گورکھپوری ہو کے رہ جاتا۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ہارڈی ناول لکھنے سے پہلے بھی شاعر تھا اور بعد میں بھی جب اس نے ناول لکھنے بند کر دیے تو اپنی بیان کاری کی حس کو، بے شمار بیانیہ نظموں اور بالخصوص اپنی زندگی کے سب سے بڑے کارنامے DYNASTS میں استعمال کیا جو نپولین کی جنگوں پر لکھا ہوا ایک مبسوط سہ جلدی منظوم رزمیہ ڈرامہ ہے۔ ہارڈی کے ناول اپنی جگہ ایک مکمل سلسلۂ تخلیق ہیں اور لارنس نے ان کو کسی قسم کی جذباتیت کے بغیر اسی حیثیت سے قریبی مطالعے کا مستحق قرار دیا ہے۔ خود ہارڈی اپنے ناولوں سے کتنا بھی پشیماں کیوں نہ ہوا ہو اور لارنس اپنے مطالعے کو موضوع سے کتنا ہی غیر متعلق کیوں نہ سمجھتا ہو، اس کے بعض اجزا فکشن کی تنقید میں یادگار رہیں گے۔ (مترجم)

ناولوں کا موضوع

یہ کتاب آپ یوں سمجھیں کہ ہارڈی کے ناولوں میں پائے جانے والے لوگوں کے بارے میں ہے۔ مگر کوئی ان سب چیزوں کو لکھ سکے جو اُن سے ابھرتی ہیں تو یوم حشر کا اعمال نامہ بن جائے گا۔

ایک بات ان کے بارے میں یہ ہے کہ کسی بھی ہیرو یا ہیروئن کو بیسے کی ذرا سی بھی پروا نہیں نہ فوری بقائے ذات کی اور سب کے سب "وجود" میں آنے کے لیے شدید کش مکش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ البتہ یہ سوال ہے کہ وجود میں آنے کی کش مکش کن کن چیزوں پر مشتمل ہے۔ مگر بدیہی طور پر، انگلستان کے مغربی اضلاع پر (جنھیں ہارڈی ویکس کہتا ہے) لکھے ہوئے ناولوں سے معلوم ہو سکتا ہے کہ اوّلین اور اہم ترین عامل عشق کے اندر اور عشق کے ساتھ کش مکش ہے، عشق سے مراد ایک مرد کا ایک عورت سے یا ایک عورت کا مرد سے عشق ہے۔ مرد یا عورت کے لیے وجود میں آنے کا ذریعہ عشق اور فقط عشق ہی ہو سکتا ہے۔ عشق کی تحصیل اور تکمیل پا لینے کے بعد، مرد ایک نامعلوم دنیا میں داخل ہو جاتا ہے۔ وہ اپنا آپ بن چکا ہے۔ اس کی کہانی کہی جا چکی ہے۔ جو چیز بھی مکمل ہو چکی ہو، کہنے کو کوئی کہانی نہیں رکھتی۔ کہانی مکمل بننے کے بارے میں ہوتی ہے یا مکمل بننے میں ناکامی کے بارے میں۔

ٹامس ہارڈی کے کرداروں کے خلاف تاکید کے ساتھ کہا جاتا ہے کہ وہ نامناسب حرکات کرتے ہیں، بہت زیادہ نامناسب حرکات۔ وہ ہمیشہ غیر متوقع طور پر غائب ہو جاتے ہیں اور کچھ نہ

کچھ ایسی حرکت کر جاتے ہیں جو کوئی بھی نہیں کرتا۔ یہ بالکل درست الزام ہے اور خاصا دلچسپ بھی۔ ویلیکس کے یہ لوگ ہمیشہ ایک کلی کی طرح یکدم تڑق اٹھتے ہیں اور ایک وحشی جست کے ساتھ کھل پڑتے ہیں، ہمیشہ ناگہانی طور پر رسم و رواج کی تنگناؤں کو چیر کر نمودار ہوتے ہوئے، کھال مست بند گوبھی جیسی حالت سے ایک ایسی حالت میں جو پاگل پن کی حد تک شخصی ہوتی ہے۔ یہ شمار دلچسپی کا حامل ہوگا کہ ہارڈی کی کتابوں میں غیر معمولی شادیوں کا اجازت نامہ کتنی مرتبہ حاصل کیا گیا ہے۔ کہیں بھی ماسوا شاید جوڈ کے (جوڈ کہ جو گمنام رہا، کا مرکزی کردار۔) کرداروں کے شخصی عمل میں ذرا سی نشوونما بھی دکھائی نہیں دیتی جو کچھ بھی ہوتا ہے دھماکے کی طرح ہوتا ہے۔ جوڈ، بہر حال جو کچھ کرتا ہے اسے کم و بیش دیکھ سکتا ہے اور اس کے اعمال اس کی پسند پر مبنی ہیں۔ وہ مقابلتاً زیادہ تسلسل رکھتا ہے۔ باقی سب لوگ رواج سے بھڑک کر باہر نکلتے ہیں۔ وہ سب حقیقی، زندہ اور پُرامکان ہستیوں کے مالک ہیں، یہاں تک کہ ابتدائی کتابوں کی بظاہر سپنوں میں کھوئی ہوئی ہیروئنیں بھی۔ ان کی ذات یکایک، طور طریقے رسم و رواج اور معمولی قسم کی رائے زنی کا چھلکا اتار کر آزادانہ اور مضحکہ خیز طور پر عمل کرتی ہے، ذہنی علم یا رضامندی کے بغیر اور اسی قسم کے انفجار سے بالعموم المیہ جنم لیتا ہے۔ کیونکہ بالآخر بقائے ذات کا ایک نقشہ وجود تو رکھتا ہے اور اسی کے دائرے میں ہم سب کو جینا پڑتا ہے۔ اب ویکس کے لوگوں کو یہ مسئلہ درپیش تھا کہ ایک بار اس حلقے سے باہر جست لگانے کے بعد اس میں کیونکر رہا جائے۔ یہ مسئلہ ان سے کبھی حل نہ ہوا، کسی سے بھی نہیں۔ ماسوا ایتھل برٹا کے جسے مزاحیہ انداز میں ناکافی طور پر پیش کیا گیا ہے۔[۱]

یہ اس لیے کہ اس نظام میں شریک ہونا ان کے لیے داخلی طور پر لازم تھا۔ بقائے ذات کے فوری تقاضوں سے تو وہ آزاد ہو سکتے تھے: دولت سے یا سماجی کامیابی کی آرزو سے۔ ہارڈی کا کوئی بھی ہیرو یا ہیروئن ان چیزوں کی کوئی خاص پروا نہیں کرتی۔ مگر بقائے ذات کا ایک اونچا تصور بھی ہے جو ریاست کی شکل میں جماعت کو ایک کل کی صورت دینے کے لیے تشکیل دیا گیا ہے اور اس تصور سے، ویکس کے ہیرو اور ہیروئنیں، کسی بھی دوسری جگہ کے ہیرو ہیروئنوں کی مانند،

---

[۱] "ہینڈ آف ایتھل برٹا" کی ہیروئن جو ایک بٹلر کی بیٹی ہے اور ملازمہ سے ایک بڑے گھر کی بہو بننے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ پھر نوجوانی میں بیوہ ہو کر اپنی جائداد کی نگرانی کرتی ہے اور سماجی حیثیت کو برقرار رکھنے کے لیے اپنے پس منظر کو چھپاتی ہے۔ بالآخر اسے اپنے جوڑ کا ایک آدمی ملتا ہے مگر وہ اس پر بھی تسلط حاصل کر لیتی ہے۔ لارنس نے اس ناول کو ہارڈی کا واحد طربیہ ناول کہا ہے اور خود ہارڈی نے اس کو کسی حد تک "ایک سبک سر بیانیہ" قرار دیا ہے جس میں "ڈرائنگ روم کا خاکہ نوکروں کے دالان کے نقطۂ نظر سے کھینچا گیا ہے"۔

خود کو آزاد نہیں کر سکتے تھے۔ آخر کار ریاست یا جماعت یا زندگی کی تربیت یافتہ شکل باقی رہ جاتی تھی، محفوظ اور ناقابلِ شکست اور فرد اُس کو توڑ کر باہر نکلنے کی کوشش میں کام آجاتا تھا، خوف سے یا خستگی سے یا بے تحفظی سے، یا چاروں طرف کی حملہ آوری میں کوئی آڑ نہ ہونے کی وجہ سے، ان لوگوں کی طرح جو فصیل زدہ شہر کو پرخطر کشادہ ہواؤں میں رہنے کے لیے چھوڑ جاتے ہیں۔

ہارڈی کا المیہ یہی ہے، ہمیشہ یہی۔ ان لوگوں کا المیہ جو کم و بیش پیش رووں کی طرح دشتِ بلا میں کام آئے، اس دشت میں جہاں وہ آزاد عمل کی خاطر گریز کر کے آئے تھے، فصیل زدہ تحفظ کو چھوڑ کر اور ایک مرتب رواج کی قید سے آزاد ہو کر۔ ناول اسی مضمون کو دہراتا ہے۔ رواج کی حدود میں رہو تو تم ٹھیک ہو، محفوظ بھی اور آخر کار خوش بھی اگرچہ ہمدردی کی روشنی تمہیں کبھی نہیں ملے گی۔ یا پھر دوسری طرف ہیجانی، منفرد، خودسر ہو تو رواج کا تحفظ تمہیں قید خانے کی دیوار محسوس ہوگا۔ تم بھاگ نکلو گے مگر مارے جاؤ گے یا تو اس لیے کہ بے تحفظی اور بیکسی کو برداشت کرنے کی طاقت تم میں نہیں تھی یا پھر جماعت نے براہِ راست تم سے انتقام لیا یا دونوں وجہ سے۔ یہی المیہ ہے، بس یہی۔ یا اس سے زیادہ مابعد الطبیعیاتی نہیں کہ انسان اپنے خلاف بٹا ہوا ہے۔ یوں کہ اولاً وہ ایک جماعت کا رکن ہے اور اسے عزتِ نفس کی خاطر اس جماعت کی شکست و ریخت کے لیے، اخلاقی یا عملی صورت میں کوئی ناز یبا حرکت نہیں کرنی چاہیئے۔ دوسرے جماعت کا رواج اس کی فطری انفرادی خواہش کے لیے ایک قید خانہ ہے۔ وہ خواہش جو اُسے جماعت کی حدود سے تجاوز پر مجبور کرتی ہے، اس کا جواز اُسے محسوس ہو نہ ہو، اس کو دائرے سے باہر لے جاتی ہے، اکیلے کھڑے ہونے اور یہ کہنے کے لیے کہ "میں صحیح تھا، میری خواہش حقیقی اور ناگزیر تھی اور اگر مجھے اپنے آپ کو پانا تھا تو اس کی تکمیل ضروری تھی، رواج ہوتا یا نہ ہوتا" یا پھر شک کی حالت میں یہ کہنے کے لیے کہ "میں صحیح تھا یا غلط تھا، یا کیا تھا؟ اور غلط تھا تو مجھے مر ہی جانا چاہیئے"۔ جس صورت میں وہ موت کو دعوت دیتا ہے۔

اس المیے کی نشو و نما، اس کی تقسیم اور اس مسئلے کا گہرے سے گہرا احساس اور کسی نتیجے پر پہنچنا، یہ ویکس ناولوں کا موضوع ہے۔

دھرتی کا بُلاوا: ایک ناول

RETURN OF THE NATIVE لارنس کا یہ تجزیہ پر لکھا گیا ہے جس میں کلیم یوبرائٹ پیرس کی شہری زندگی سے تنگ آکر اپنے گاؤں واپس چلا جاتا ہے۔ وہاں وہ اپنی ماں کی مرضی کے خلاف یوسٹاسیا وائی سے شادی کر لیتا ہے جو شہری لذتوں کی خواہش مند ہے اور امید رکھتی

ہے کہ کلِم کو واپس پیرس لے جانے میں کامیاب ہو جائے گی۔ کلِم سے پہلے وہ
ایک بے پروا نوجوان وائلڈ یو سے محبت کرتی تھی اور جس نے اسے چڑانے
کو کلِم کی کزن ٹوماسن سے شادی کر لی ہے۔ مگر کلِم پیرس کو نہیں لوٹتا۔ اس کی
نظر کمزور ہو جاتی ہے اور وہ فرزِ گھاس کاٹنے کا کام کرنے لگ جاتا ہے۔
اس دوران میں کلِم کی ماں، بیٹے سے صلح کرنے آتی ہے تو یوسٹاسیا جو گھر کے اندر
وائلڈ یو کے ساتھ موجود ہے، دروازہ نہیں کھولتی۔ بڑھیا مایوس ہو کر اور
تھک ہار کر واپس چلی جاتی ہے اور بعد میں وہ کلِم کو بیہوشی کی حالت میں ملتی ہے
کہ راستے میں سانپ نے اسے کاٹ لیا تھا۔ کلِم اس بدسلوکی پر یوسٹاسیا کو الزام
دیتا ہے تو وہ بھاگنے کا پروگرام بناتی ہے، وائلڈ یو کے ساتھ آدھی رات کو۔
مگر دونوں ڈوب جاتے ہیں اور کلِم ایک گشتی مبلغ بن جاتا ہے۔ وائلڈ یو کی بیوی
ٹوماسن، اپنے پہلے چاہنے والے وین سے شادی کر لیتی ہے۔ (مترجم)

یہ (ہارڈی کا) پہلا المیہ اور اہم ناول ہے۔ (اس کی ہیروئن) یوسٹاسیا تاریکی میں ہے، وحشی
اور پر ہیجان، اپنی خواہشوں سے اچھی طرح واقف اور کسی ایسی روایت کے ورثے کے بغیر جو
اسے اپنی خواہشوں پر شرم دلا سکے۔ ناولوں کی زبان میں "اٹلی کی پیدائش"۔ پہلے ڈگمگانے والے
وائلڈ یو سے محبت کرتی ہے جو اسے مطمئن نہیں کر سکتا، پھر اسے ایک طرف چھوڑ کر، تازہ وطن لوٹنے
والے کلِم کے ساتھ شادی کر لیتی ہے۔ وہ کیا چاہتی ہے؟ اسے معلوم نہیں مگر ظاہر ہے تکمیلِ
ذات کی کوئی صورت ہوگی، وہ اپنا آپ بننا چاہتی ہے، خود کو پانا چاہتی ہے۔ مگر نہیں جانتی کہ کیسے
یا کن ذرائع سے۔ سو رومانی تخیل کہتا ہے: پیرس اور فیشن کی دنیا۔ جیسے کہ یوں اس کی
بے اطمینانی قرار پا لے گی۔

کلِم، اپنی جگہ، پیرس اور فیشن کی دنیا کی بے حاصلی کو دریافت کر چکا ہے۔ پھر وہ کیا چاہتا ہے؟
وہ نہیں جانتا۔ اس کا تخیل بتاتا ہے کہ وہ جماعت کے اخلاقی نظام کی خدمت کرنا چاہتا ہے کیونکہ
مادی نظام نفرت کے قابل ہے۔ وہ ایگڈن (اپنے گاؤں) کے چھوٹے لڑکوں کو سکول میں پڑھانا
چاہتا ہے۔ یہ بھی، سوچیے تو، اتنا ہی بے حاصل ہے جتنا کہ یوسٹاسیا کا پیرس۔ کیونکہ اخلاقی
نظام مادی نظام کی مصدقہ صورت کے سوا کیا ہے؟ کلِم کی بے غرضی کیا ہے بجز ایک گہری اور
بے حد نازک قسم کی بزدلی کے؟ جو اس کو اپنے وجود سے آنکھ چرانے اور ساتھ ہی بظاہر شریفانہ
عمل پر مجبور کرتی ہے جو اسے انسانیت کے سدھار پر اکساتی ہے، خود اپنے زندہ جوہر کے ساتھ کشمکشِ
وجود کرنے کی بجائے۔ وہ اپنی روح کا ذمہ نہیں لے سکتا اس لیے کہ وہ دوسروں کی روحوں کو جگمگانے

کا سماجی فریضہ انجام دے گا۔ یہ ایک لطیف قسم کا ہیر پھیر ہے۔ اس طرح وہ اور یوسٹاسیا دونوں اپنی اپنی پٹڑی بدل لیتے ہیں اور دونوں ایک دوسرے کو بلا تسکین، غیر مطمئن اور نامکمل چھوڑ دیتے ہیں۔ یوسٹاسیا کے لیے کیونکہ وہ رواج سے باہر نکل چکی ہے، مرنا ہی لازم ہے۔ کلِم کیونکہ اس نے خود کو سماج کے ساتھ مشخص کر لیا ہے، پیرس کو چھوڑ کے تبلیغ کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ وہ کسی وقت بھی ایک سالم انسان نہیں بنا تھا کیونکہ جب اپنی فردِ عمل پیش کرنے کا تقاضا اس کے سامنے آیا تو اس نے سماج کی آڑ لے لی اور بے غرضی میں اس کا جواز پیدا کر لیا۔

ماں کی موت پر اس کی ندامت جذباتیت سے آلودہ ہے۔ روایت کے دباؤ نے جو اس کے پس پشت کارفرما ہے اسے مبالغے کی شکل دے دی ہے۔ یہاں بھی اس کی آواز صادق سنائی نہیں دیتی۔ وہ ہمیشہ سانچے کے مطابق رہتا ہے۔ کم و بیش حسبِ ضرورت، قبول شدہ معیار کے مطابق محسوسات کو اپنے اندر پیدا کر لیتا ہے۔ عملاً وہ کسی وقت بھی اس قابل نہیں ہوتا کہ اپنی حقیقی شخصیت کو شہود میں لا سکے۔ وہ ہمیشہ رواج کے مطابق چلتا ہے۔ اس کی سزا یہ ہے کہ اس کی تمام حقیقی شخصیت بالآخر اس کے ہاتھوں سے نکل جاتی ہے اور کھوکھلا ہو جانے پر وہ محض تبلیغ کرتا رہ جاتا ہے۔

ٹوماسین اور وَین میں کوئی ایسی چیز نہیں جو ان کو رواج کی آخری حدوں تک لے جائے۔ ان میں ہمیشہ کچھ نہ کچھ گنجائش موجود رہتی ہے۔ وہ اصلی لوگ ہیں اور حدود کے اندر انھیں انعام (وصلِ دوبارہ) بھی مل جاتا ہے۔

وائلڈیو، متغیر اور ناخوش، ہمیشہ ظاہری کشش کا مارا ہوا جو کسی وقت بھی باطن سے متحرک نہیں ہوتا، نہ تو مسلمہ نظام کے ساتھ چل سکتا ہے، نہ اس کے باہر جا سکتا ہے۔ اسے کوئی پروا نہیں کہ وہ خود مستحکم نہیں، کوئی مثبت وجود نہیں، وہ ایک دائمی مفروضہ ہے۔

المیے کا دوسرا شکار کلِم کی ماں (مائز یو برائٹ) سماجی نظام کا ایک ایسا پرانا اور بے لچک ستون ہے جو ڈھے جاتا ہے۔ اس پر بہت زیادہ دباؤ پڑتا ہے اور وہ اندر سے بھی کمزور ہو چکی ہے کیونکہ اس کی فطرت رواجی نہیں، وہ حدود کو اپنا نہیں سکتی۔

سو، اس کتاب میں تمام استثنائی یا خاص قسم کے لوگ جو منضبط محسوسات اور غیر معمولی کردار رکھتے ہیں، خفیف ہو جاتے ہیں۔ پس وہی باقی رہتے ہیں جو چاہے معمولی ہوں مگر سچے اور اصلی ہوں۔ جو کوئی بھی اپنی آرزو رکھتا ہے، وہی برباد ہوتا ہے۔ اسے مسلمہ نظام کے مطابق ہی آرزو رکھنی چاہیے۔

المیہ کا حقیقی مفہوم ماحول سے حاصل ہوتا ہے۔ اس کتاب کی عظیم المیہ قوت کس چیز میں ہے؟

ایگڈن کے بیلے (ایگڈن ہیتھ) میں۔ اور ایگڈن ہیتھ کی حقیقی روحیں کون ہیں؟ اول یوسٹاسیا، پھر کلم کی ماں، ان کے بعد وائلڈیو۔ گاؤں کے لوگ اس جگہ کے ساتھ کم ہی کوئی اشتراک محسوس کرتے ہیں۔

کتاب میں المیہ کا لبِّ لباب کیا ہے؟ ہیتھ کی زمین: وہ قدیم اور ازلی زمین جہاں جبلی زندگی سانس لیتی ہے۔ وہاں جبلتوں کی گہری، درشت تھرتھراہٹ میں وہ حقیقت تھی جس سے المیہ وجود میں آیا۔ اشیا کے پہلو میں وہ تھرتھری سنی جاسکتی ہے جو ہمیں بناتی بھی ہے اور برباد بھی کردیتی ہے۔ ہیتھ کی زمین خام جبلت کے ساتھ دھڑکتی تھی۔ ایگڈن جس کی چکنی مٹی، مضبوط، کھردری اور کسی حیوان کی طرح نامیاتی تھی۔ اس کھردری مٹی کی کایا سے یوسٹاسیا، وائلڈیو، ماالکہ یوبرائٹ، کلم اور سب دوسرے جنم لیتے ہیں۔ وہ ایک ہی سال کی اتفاقی فصل ہیں۔ کیا فرق پڑتا ہے اگر کوئی ڈوب جائے یا مرجائے یا مبلغ بن جائے یا شادی کرلے۔ یہ تو ایسے ہی ہے جیسے ایگڈن میں ایک خزاں کے دوران ہیتھ کا پودا سوکھ جائے، بیری کا پھل سرخ ہوجائے، فرز کے بیج مرجائیں یا فرن مرجھاجائے۔ ہیتھ کو ہر حالت میں بقا حاصل رہے گی۔ اس کا بدن مضبوط اور اس کی گود بھری رہتی ہے۔ اس کے علاوہ ان گنت فصلیں یہاں اُگتی رہیں گی۔ وہ ایک تیرہ و تار قوت ہے جو پیدا کرتی رہتی ہے، اس سے بے نیاز کہ پیداوار پر کیا گزرتی ہے۔ وہ گہرا، تاریک سرچشمہ ہے جہاں سے زندگیوں کے ذرا ذرا سے ظروف بھرتے رہیں گے اور ذرا ذرا سی زندگیوں کے ظروف چھلکتے اور ضائع ہوتے رہیں گے۔ اس میں ایک وحشیانہ اطمینان ہے اس لیے کہ جب اتنا کچھ ابھی پیدا ہونا ہے اور یہاں ایسی تاریک اور توانا زرخیزی موجود ہے تو پھر کیا فرق پڑتا ہے؟

تین آدمی مرجاتے ہیں اور ہیتھ کے اندر واپس لے لیے جاتے ہیں۔ ان کی مضبوط مٹی اس کی توانا زمین کے ساتھ گھل مل جاتی ہے۔ ایگڈن لاحاصل تو نہیں ہے جو ہیجان کے توانا ابھار کے ساتھ زندگی کو نمودار کرتا ہے۔ یہ لاحاصل نہیں ہوسکتا کیونکہ یہ دائمی ہے۔ لاحاصل تو انسان کا مقصد ہے! انسان ایک مقصد رکھتا ہے جس نے اس کو ایگڈن ہیتھ کے ہیجانی مقصد سے جدا کر رکھا ہے جو اُسے زمین سے برآمد کرکے وجود بخشتا ہے۔ ہیتھ نے کس صفائی سے اپنے گچھے دار ہیتھ اور فرز اور فرن کا وجود نمودار کیا ہے۔ اس نے یوسٹاسیا اور وائلڈیو اور ماالکہ یوبرائٹ اور کلم کو بھی نمودار کیا ہے۔ مگر کس مقصد کے لیے؟ یوسٹاسیا اپنے گمان میں پیرس کے ہیٹ اور ٹوپیاں چاہتی تھی۔ شاید وہ حق پر تھی۔ ایگڈن کی ابھرتی ہوئی مضبوط مٹی جو دھرتی کے اصلی بچوں کو جنم دیتی ہے پیرس کے تلے بھی واقع ہے اور وینس کے تلے بھی۔ اور یوسٹاسیا اپنے آپ کو زرق برق شہر میں ڈھونڈتی تھی۔ وہ خیال کرتی تھی وہاں پیرس میں زندگی کی حرارت ملے گی اور ایگڈن سے حاصل شدہ توانائی

اور ہیجان وہاں خوب پھولے پھلے گا۔ اور اگر پیرس حقیقت میں وہی کچھ ہوتا جو اس نے تصور کیا تھا تو بلا شبہ وہ حق پر ہوتی اور اس کی جبلت کا اظہار محکم ہوتا۔ مگر حقیقی پیرس، یوسٹاسیا کا خیالی پیرس نہیں تھا۔ اس کا خیالی پیرس کہاں تھا؟ وہ جگہ جہاں اس کی توانا فطرت کو برگ و بار نصیب ہوتا۔ یہ تو کسی مضبوط، ہیجان کے مالک، کسی لامحدود آدمی، کسی رفیق حیات کے پہلو ہی میں ہو سکتا تھا۔

وہ رفیق حیات جو کلِم بن سکتا تھا جو ہیجان انگیز ایگڈن کے اندر سے پھوٹا تھا۔ ایک ہیجانی وجود کی طرح زندہ رہنے کے لیے، جس کے طاقتور محسوسات اس کو وجود کی جانب پیہم آگے کی طرف حرکت دیتے تھے مگر عمر کے ابتدائی حصے میں ہی وہ ایک حقیر مقصد تک محدود ہو کر رہ گیا۔ کاروبار کو اختیار کرنا اس کے لیے لازم ہے اور اپنی پوری ہستی کو، جسم و روح اور ذہن کو بھی کاروبار کے تابع کرنا، اس عظیم تر نظام کے ماتحت جو کاروبار کا نمائندہ ہے۔ اس کے محسوسات جو اس کو نمودار کر سکتے تھے، دبا دیئے گئے اور گھٹ کر رہ گئے اور وہ ایک ایسے نظام کے مطابق کام کرتا رہا جو باہر سے مسلط کیا گیا تھا۔ ایگڈن کی تاریک کش مکش، وجود میں آنے کی کش مکش، جیسے فرز کا پودا وجود میں آنے کے لیے کرتا ہے، اس کے اندر جاری رہی مگر خیال کی چار دیواری میں، اس نظام میں جو اسے محدود کیے ہوئے تھا، کوئی رخنہ پیدا نہ ہو سکا۔ وجود میں آنے کی ناطاقتی کی وجہ سے اسے اپنی کایا پلٹ کرنی پڑی اور ایک مجرد خیال، ایک تعمیم کی صورت میں جینا پڑا۔ خود کو نظام کے ساتھ متشخص کرنا اس کے لیے لازم ہو گیا۔ اس کے لیے ایک فرد کی بجائے ایک نوع کی نمائندگی لازم ہے، جیسے نوعِ بشر یا جماعت یا سماج یا تمدن۔ "ایک داخلی مشقت اس کے خارجی تناسب کو ایک شکاری جانور کی طرح نوچ رہی تھی اور لوگوں کو اس کا ظاہر عجیب لگتا تھا۔ اس کا چہرہ پڑھنے والوں کے لئے معانی سے لدا پھندا تھا۔ افکار و خیالات سے مضمحل ہوئے بغیر بھی ایسے نشان اس پر دیکھے جا سکتے تھے جو ماحول کے ادراک سے اخذ کیے جاتے ہیں، جیسے اکثر کسی ایسے شخص پر نظر آتے ہیں جو شاگردی کے پرامن دور کے بعد چار پانچ سال شدید پیشہ ورانہ محنت میں گزار ہو چکا ہو۔ ابھی سے وہ ظاہر کرتا تھا کہ خیال، گوشت پوست کی کسی بیماری کا نام ہے اور بلا واسطہ اس چیز کی شہادت دیتا تھا کہ مثالی جذباتی حسن، جذباتی نشو و نما اور اشیا کی پیچ داری کے مکمل شعور کے ساتھ ساز گار نہیں ہو سکتا۔ ذہن کی روشنی زندگی کا تیل پی جاتی ہے چاہے اس کا بیج جسم کے اندر موجود ہو۔ اور ایک ہی ذریعۂ رسد پر دو قسموں کی طلب کا منظر اب یہاں دکھائی دینے لگا تھا۔"

مگر کیا کلِم کا چہرہ یہ ظاہر کرتا تھا کہ خیال، گوشت پوست کی ایک بیماری ہے یا محض اس کے لیے گوشت پوست کی ایک "بیم آری" یا "بی ماری" خیال کو جنم دیتی تھی۔ اگر یہ کسی طرح گوشت پوست کی ایک بیماری بھی ہو تو یہ ایک پھوڑے کی طرح ہو گی جو خود کوئی بیماری نہیں، بیماری کی علامت ہے۔ کلِم کی فطرت میں جو "داخلی مشقت" تھی وہ اس کے خارجی تناسب کے خلاف متحارب نہیں تھی بلکہ ان حدود کے خلاف جو اس کی جسمانی حرکات پر مسلط

کی گئی تھیں۔ اپنی فطرت کی رُو سے ایگڈن کی ایک ہیجانی پیداوار کے طور پر اس کو اس عمر سے بہت پہلے محبت میں، جسماً اور رُوحاً، محبت کی ابتلا میں گرفتار ہو جانا چاہیئے تھا، زندہ اور متحرک اور اپنے وجود کا حامل ہونا چاہیئے تھا، جب کہ اس نے ابھی تک محض کاروبار کیا تھا اور اس کے بعد بے عملی۔ اس کی شاگردی کا زمانہ گزر چکا تھا۔ "وہ ان میں سے تھا جن سے کسی نئی اور انوکھی چیز کی توقع ہوتی ہے" مگر وہ شاگردی کی حالت میں جم کر رہ گیا۔ کیونکہ اس نے وجود میں یا عمل میں کوئی نئی چیز پیدا نہیں کی اور نیا خیال تو بالکل نہیں۔ اس کے خیالات میں کوئی بھی ایسا نہیں تھا جسے نیا کہا جا سکے۔ حتیٰ کہ وہ خود بھی نیا نہیں تھا۔ وہ ضرورت سے زیادہ سیکھا ہوا تھا اور ایک گونج بن کے رہ گیا تھا۔ اس کی زندگی رک گئی تھی اور اس کی سرگرمیاں اعادہ بن چکی تھیں۔ جذباتی طور پر نمو یافتہ ہونے کا کیا ذکر، وہ تو تقریباً سرے سے محروم نمو تھا اور اس کے جذبات، چھپے ہوئے، صرف اس لیبل کے مطابق کام کر سکتے تھے جو ان پر چپکا دیا جائے، بنا بنایا لیبل۔

تاہم اس سب کے باوجود وہ اندر سے اچھوتا ہی رہا۔ زندگی کی قوت اس میں موجود تھی، چاہے اس کی فطری حرکت کو اس نے کتنا ہی دبا رکھا اور مایوس کیا۔ "جیسا کہ روشن فطرتوں کے ساتھ بالعموم ہوتا ہے، وہ دیوتا جو ایک عارضی انسانی لاشے کے اندر، خواری کے ساتھ، پابزنجیر رہتا ہے، اس کے ظاہر میں ایک شعاع کی طرح چمکتا تھا،" مگر یہ دیوتا اس کے عارضی انسانی لاشے کے اندر پابزنجیر تھا یا اس کے محدود انسانی شعور کے اندر بھی؟ اس کا خون جو ایگڈن سے ابلا تھا تیرگی اور طاقت کے ساتھ، اس دیوتا کے راستے میں حائل تھا اور جو اس دیوتا کے گرد قید کی دیواریں کھڑی کرتا تھا؟

وہ ایگڈن لوٹ آیا۔ کس لیے؟ اپنے آپ کو دوبارہ متحد کرنے کے لیے، زندگی کے اس طاقتور اور آزاد بہاؤ کے ساتھ جو ایگڈن سے پھوٹتا تھا، جیسے کسی سرچشمے سے؟ نہیں! "ایگڈن کے گوشہ نشینوں کے درمیان تبلیغ کرنے کے لیے تاکہ وہ ایک متین جامعیت تک پہنچ سکیں، اپنے آپ کو وسعت بخشنے کے عمل سے گزرے بغیر۔" گویا کہ ایگڈن کے گوشہ نشینوں کے پاس پہلے سے ہی بہت کافی متین جامعیت موجود نہیں تھی، اس سے کہیں زیادہ جو اس کو خود حاصل ہو سکی تھی۔ وہ جیسے بھی اپنے آپ کو وسعت دیں، کیا فرق پڑتا تھا۔ جب تک کہ ان کی ازلی مٹی میں مضبوط اور گہری جڑیں موجود تھیں، جب تک کہ ان کی جبلتیں عمل کی جانب، اظہار کی جانب حرکت کر سکتی تھیں؟ نظام بہت بڑا تھا اور ان کی جبلتوں پر کوئی اختیار نہیں رکھتا تھا۔ انھیں چاہیئے تھا اس کو کچھ سکھائیں، نہ کہ وہ ان کو سکھائے۔

اور ایگڈن نے اس کی شادی یوسٹاسیا کے ساتھ کرا دی۔ یہیں عمل اور زندگی تھی اور یہیں اس کے لیے وجود میں حرکت کے لیے موقع تھا۔ مگر جیسے ہی اس نے یوسٹاسیا کو پا لیا تو وہ اس کے لیے ایک خیال بن گئی جسے اس کے خیالات کے نظام میں کوئی جگہ درکار تھی۔ اس کے طرزِ حیات کے مطابق، وہ اس کو جان چکا تھا، اس پر لیبل لگا چکا تھا، اس کی درجہ بندی کر چکا تھا اور اب وہ ایک بندھی ٹکی چیز تھی۔ وہ اس طرزِ حیات میں داخل ہوا تھا

مگر اب وہ اس کے باہر نہیں نکل سکتا تھا۔ اس نے خود کو نظام کے ساتھ متشخص کر لیا تھا اور اپنے آپ کو اس سے رہائی نہیں دلا سکتا تھا۔ وہ نہیں جانتا تھا کہ یوستاسیا کی بھی اپنی ایک ہستی ہے، اس سے ماورا۔ وہ نہیں جانتا تھا کہ وہ اس کے نظام اور اس کے ذہنی لمس کے بغیر بھی ایک وجود رکھتی ہے، ایک ایسی جگہ جہاں کسی نظام کا کوئی زور نہیں چلتا اور جہاں کوئی شعور سطح پر ابھرنے نہیں پاتا۔ وہ نہیں جانتا کہ یوستاسیا خود ایگڈن ہے۔ طاقتور دائمی سرچشمہ جو نمودار ہونے کو اُبلتا رہتا ہے۔ اپنی دانست میں وہ سمجھتا تھا کہ ایگڈن اس کے لیے عام زمین کا ایک ٹکڑا ہے جس میں جانی پہچانی بوٹیاں اور جھاڑیاں اگتی تھیں اور جہاں کچھ تھوڑے سے لوگ آباد تھے جو روشن خیال نہیں تھے، سو اس نے جنت اور جہنم کا معائنہ کیا۔ سطح کا نقشہ تیار کیا اور سمجھا کہ سب کچھ معلوم ہو گیا۔ مگر اس نقشے پر کھینچی زمین کے درمیان اور اس کے نیچے، دائمی اور طاقتور بار آوری اپنے عمل میں مصروف رہی اس سے اور اس کے غرور سے بے نیاز۔ اس کی تبلیغ، اس کی سطحیت سے کوئی فرق نہ پڑا۔ اگر اس نے زندگی کی سطح سے اخلاقیات کا ایک خاکہ مرتب کر بھی لیا تو اس سے کیا فرق پڑتا؟ کیا وہ زندگی پر اثر انداز ہو سکتا تھا؟

اس سے زیادہ نہیں کہ آسمانوں کا کوئی خاکہ ستاروں پر اثر انداز ہو، سیاروں کی اس تمام کائنات پر جو ہمارے علم سے پرے موجود ہے۔ کیا اس کے لفظوں کی آواز، ایگڈن کے جسمانی عمل میں کوئی فرق ڈال سکتی تھی جس کے بے پایاں رحم میں اس کا تخم لگا اور جس نے ہر اس چیز کو جو کسی وقت بھی باہر آئی تھی، پہلے اندر صورت پذیر کیا تھا؟ کیا اس کا دل اس کی سوچوں سے اور اس کی باتوں سے بہت دور حفاظت سے نہیں دھڑکتا تھا؟ کیا وہ اپنے دل کے پُراسرار تموّج کو اپنے نقشے پر دکھا سکتا تھا؟ اس نقشے پر جہاں اس نے اپنے اخلاقی نظام میں زندگیوں کے دوران کا خاکہ بنایا تھا۔ اور پھر کتنے مکمل طور پر محض جہالت کی بنا پر، اس نے وہ تاریک اور طاقتور سرچشمہ نظر انداز کر دیا تھا جہاں سے جملہ اشیا وجود میں آنے کے لیے ابھرتی ہیں، جہاں سے وہ ہمیشہ ابھرتی رہیں گی اور وجود کے اگلے مرحلوں میں کشمکش کرتی رہیں گی؟ وہ محض ساکن سطح کا ذرا سا حصہ ہی دیکھ سکتا تھا اور اسی کا نقشہ بنا سکتا تھا۔ وہ کتنا بے بصر تھا، پوری طرح بے بصر، اس ہیبت ناک حرکت سے غافل جو سطح کو ساتھ لے کر چلتی ہے اور اس کو نمودار کرتی ہے۔ وہ نہیں جانتا تھا کہ ہر زندگی کا عظیم تر حصہ زیر زمین ہوتا ہے، تاریکی میں پھیلی ہوئی جڑوں کی طرح، ماورا سے متصل۔ وہ تبلیغ کرتا تھا، یہ سمجھ کر کہ زندگیاں مرغی خانوں کی طرح یہاں سے وہاں منتقل کی جا سکتی ہیں۔ اس کی بے بصری ہی درحقیقت اس کے لیے مصیبت کا باعث بنی۔ مگر کیا ہے اگر یوستاسیا اور وائلڈیو اور ماکلہ یوبرائٹ، تینوں انتقال کر گئے؟ کیا ہے اگر وہ خود حرفِ مکرر کی کھوکھلی آواز بن کے رہ گیا؟ کیا فرق پڑتا ہے؟ بس ذرا افسوسناک ہے، اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ ایگڈن کا ازلی اور جبلی جسم وہ سب کچھ دائم نمودار کرتا رہے گا جو نمودار ہوتا ہے، چاہے انسان کا ارادہ شگوفے کو غنچگی کی حالت میں بار بار برباد کرتا ہے۔ بالآخر اسے سیکھنا پڑے گا کہ ان ازلی جبلتوں

کے ساتھ جو اس کے اندر ابھرتی ہیں، اپنے ذہن اور ارادے میں ایک وحدت محسوس کرنے کا کیا مفہوم ہے؟ تب تک کوئی تبلیغ کرتا پھرے یا تباہ ہو جائے "وہ عظیم حقیقت جس پر چھوٹے چھوٹے الیمے اپنا عمل دکھاتے ہیں، بے قدر نہیں کہلا سکتی۔ ارادہ اور الفاظ جو اس کے خلاف کام کرتے ہیں، محض بے حاصل ہیں۔"

ہارڈی کے ناولوں میں بھی ایک مستقل انکشاف ہوتا ہے۔ ایک عظیم پس منظر ہے، جیتا جاگتا اور واضح طور پر موجود، جو ان لوگوں سے زیادہ اہم ہے جو اس پر چلتے پھرتے ہیں۔ اگیڈن کے تاریک ہیجانی پس منظر کے مقابل جنگلی علاقے کے نم دار ہیجان اور جذبے کے سامنے، بے پایاں ستاروں کے مقابل، زندگیوں کا چھوٹا سا نقش مرتسم ہوتا ہے۔ "دھرتی کا بلاوا" اور ہارڈی کے دو اور ناولوں "جنگل کے لوگ" اور "مینار پر دو آدمی" میں کسی ازلی حقیقت کے ناقابل فہم قالب کے اوپر جس سے بڑی حقیقت کو انسانی ذہن گرفت میں نہیں لا سکتا، انسان کی اخلاقی زندگی اور کش مکش کا دردناک نمونہ کھینچا ہوا ملتا ہے۔ دردناک اور تقریباً مضحکہ خیز قانون اور امنِ عامہ کی چھوٹی سی تہ، چھوٹا سا فصیل زدہ شہر جس کی حدود میں رہ کر انسان کو فطرت کے بے پایاں صحرا کے مقابل اپنا دفاع کرنا پڑتا ہے، ہمیشہ بہت چھوٹا بن جاتا ہے۔ اور وہ پیشرو جو اس شہر کا ضابطہ اپنے ساتھ لے کر باہر نکلنے کی ہمت کرتے ہیں، اسی ضابطے کے بندھنوں میں گھٹ کے مر جاتے ہیں، آزاد بھی اور غیر آزاد بھی فصیل زدہ شہر کی تبلیغ کرتے ہوئے اور صحرا کی جانب نگراں۔

ہارڈی کے ناولوں میں یہی چیز حیران کن ہے اور یہی ان کو حسن بخشتی ہے۔ زندگی کا وسیع اور کشف ناشدہ اخلاق جسے فطرت کی بد اخلاقی کہا جاتا ہے، ہمیں اپنے دائمی، ابدی اسرار کے ساتھ چاروں طرف سے گھیر لیتا ہے اور اس کے دائرے میں انسانوں کا ایک چھوٹا سا "اخلاقیاتی کھیل" کھیلا جاتا ہے، اپنے عجیب اخلاقیاتی سانچے اور مشینی حرکت کے ساتھ سنجیدہ اور متحیر انداز میں تا آنکہ مرکزی کرداروں میں سے کوئی ایک اسٹیج سے اکتا کر، طلسمی دائرے کے باہر دیکھنے لگ جاتا ہے، اس صحرا کی جانب جو چاروں طرف پھیلا ہوا ہے۔ تب وہ راستہ بھول جاتا ہے، اس کا چھوٹا سا کھیل بکھر جاتا ہے، یا محض تکرار بن کے رہ جاتا ہے مگر باہر کے عظیم الشان تھیٹر میں ایک ناقابل فہم ڈراما، بے نیازی کے ساتھ جاری رہتا ہے۔ یہ خصوصیت ہارڈی کے تقریباً سب کارناموں میں پائی جاتی ہے اور یہی وہ شاندار ستم ظریفی ہے جو یہاں ملتی ہے۔ تقابل اور تحقیر کے ساتھ۔ شعوری قسم کی ستم ظریفیاں نہیں جو رانڈوں اور رنڈووں کی چھوٹی چھوٹی کہانیوں میں ہوتی ہیں بلکہ حیاتِ انسانی کی ستم ظریفی جسے ہم اپنی خود ساختہ تعاقبت کے ساتھ جھیل جاتے ہیں اور جو بڑے ناولوں میں ملتی ہے۔ "دھرتی کا بلاوا" اور دوسروں میں۔

اور یہی وہ خصوصیت ہے جو ہارڈی میں اور عظیم لکھنے والوں میں مشترک ہے جیسے شیکسپیئر، سوفوکلیز یا ٹولسٹوئے۔ مرکزی کرداروں کے چھوٹے اعمال کے پس منظر، بے پایاں فطرت کا خوفناک عمل، ایک چھوٹا سا نظامِ اخلاق جس کو انسانی شعور گرفت میں لا چکا ہے اور تشکیل دے چکا ہے، ایک وسیع، انجانے اور ناقابل فہم اخلاق کے دائرے میں جو فطرت یا زندگی سے تعلق رکھتا ہے اور انسانی شعور کی رسائی سے باہر ہے۔ فرق یہ ہے کہ جہاں

شیکسپیئر یا سوفوکلیز میں ہم کسی عظیم تر، انجانے اخلاق یا تقدیر کی فاعلانہ خلاف ورزی اور اس کے نتیجے میں ملنے والی سزا کا منظر دیکھتے ہیں، ہارڈی میں اور ٹولسٹوئے میں کمتر درجے کے انسانی اخلاق یا میکانکی نظام کی خلاف ورزی کی جاتی ہے اور وہی مرکزی کردار کو روکتا اور سزا دیتا ہے جب کہ عظیم تر اخلاق کی حدود شکنی محض انفعالی اور منفی طریقے سے ہوتی ہے اور اس کو پس منظر ہی میں موجود دکھایا جاتا ہے، جیسے فضا کا ایک حصہ ہو، کسی قسم کی فاعلانہ شرکت اور مرکزی کردار سے کسی بلا واسطہ تعلق کے بغیر۔ ایڈی پس، ہیملٹ اور میکبتھ خود کو فطرت کی بے پایاں اخلاقی قوت کے مقابل استادہ کرتے ہیں یا استادہ دیکھتے ہیں اور اسی بے پایاں اخلاقی قوت کے ہاتھوں المیہ انجام کو پہنچتے ہیں جب کہ (ٹولسٹوئے کی) اینا کارینینا اور (ہارڈی کی) یوسٹاسیا اور ٹیس، سُو اور جُوڈ اپنے آپ کو انسانی حکومت اور اخلاق کے مقابل دیکھتے ہیں۔ وہ جدا نہیں ہو سکتے اور مٹا دیے جاتے ہیں۔ حقیقی المیہ اس بات میں مضمر ہے کہ عظیم کردار عظیم تر اَن لکھے اخلاق سے بے وفائی کرتے ہیں، وہ اخلاق جو اینا کارینینا سے کہتا: تحمل اور انتظار! یہاں تک کہ تم اپنے عظیم تر استحقاق کی بدولت سماج سے جو تمہیں چاہیئے لے لو۔ جو ورونسکی سے کہتا: خود کو نظام سے جدا کر لو، ایک فرد بن جاؤ اور اینا کے ساتھ مل کر ایک نئی بستی تخلیق کرو۔ یوسٹاسیا سے کہتا، کلم کے ساتھ جنگ کرو، اپنی روح کی خاطر، اور ٹیس سے کہ اینجل تمہارا ہے، اسے لے لو کیونکہ تمہارے پاس عظیم تر روشنی موجود ہے۔ جوڈ سے اور سو سے کہتا کہ عزتِ نفس کی خاطر برداشت کرو کہ جو چیز ہم نے بہترین سمجھی ہے اُسی کا ساتھ دیا جائے اور اس سے کم تر چیز پہ راضی نہ ہوا جائے۔

ایڈی پس، ہیملٹ اور میکبتھ ذرا کمزور ہوتے، حقیقی اور توانا زندگی سے بھرپور نہ ہوتے، تو ان سے کوئی المیہ نہ بنتا۔ وہ ضرور سمجھ جاتے اور اپنے معاملات کی کوئی ایسی صورت نکال لیتے جس سے انسانی اخلاق کو اَن جانے اخلاق کے عظیم دباؤ اور حملے سے پناہ مل جاتی۔ مگر کامل ترین اہلیت کے انسان ہو کر، جیسے کہ وہ تھے، جب انھوں نے خود کو زندگی کی قوتوں کے سامنے شمشیر بکف پایا تو مقابلے کے سوا کوئی دوسرا راستہ پسند نہ کیا، یہاں تک کہ مارے گئے۔ کیونکہ اخلاقِ حیات جو عظیم تر اخلاق ہے، ناقابلِ تغیر اور ناقابلِ تسخیر ہے۔ اسے کچھ دیر کے لیے ڈھکایا جا سکتا ہے مگر اس کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا۔ دوسری طرف اینا، یوسٹاسیا، ٹیس، یا سُو۔ ان کی صورت حال میں کیا چیز تھی جو لازم تھا کہ المیہ بنتی؟ لازماً دردناک صورت حال تھی مگر وہ خدا سے متحارب نہ تھے، سماج سے لڑ رہے تھے اور اس کے باوجود انسانوں کے بارے میں انسانوں کے فیصلے سے دب کر رہ گئے جب کہ سارے وقت وہ اپنی روحوں کے حساب سے حق پر تھے اور انسانوں کے فیصلے نے انہیں ختم کر دیا۔ ان کی روحوں کے فیصلے یا ابدی خدا نے ان کو ختم نہیں کیا۔

یہی جدید المیہ کی کمزوری ہے جس میں سماجی ضابطے کی خلاف ورزی کو تباہی کا باعث دکھایا جاتا ہے گویا کہ سماجی ضابطہ ہماری اَن مِٹ تقدیر ہو۔ کلم کی طرح ہمیں بھی یہ نقشہ زمین سے زیادہ حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ تقریباً

اندھے پن کی حد تک کمزور بصارت کے ساتھ ہم نقشے پر جھک جاتے ہیں، اپنے سفر کا خاکہ بناتے ہیں اور خود ہی اس کی تثبیت کر دیتے ہیں۔ ہم دیکھتے بھی نہیں کہ سارا وقت زندگی ہمیں جھٹلاتی رہتی ہے۔

ہارڈی اور المیہ

تو یہ ہے وہ اخلاقی نتیجہ جو ناولوں سے برآمد ہوتا ہے:

۱۔ جسمانی فرد بالآخر ایک حقیر چیز ہے جسے جماعت کے آگے ڈھے جانا پڑے گا۔ ("آخری علاج" کا) مینسٹن ("کیسٹر برج کے میئر" کا) ہینچرڈ، وغیرہ

۲۔ جسمانی اور روحانی فرد پرست ایک عمدہ چیز ہے جسے اپنی تنہائی کی وجہ سے ڈھے جانا چاہیئے کیونکہ یہ کھیل زندگی کے خطِ اصلی کے مطابق نہیں ہے۔ جوڈ، ٹیس اور ("مینار پر دو آدمی" کی) لیڈی کونسٹنٹائن۔

۳۔ جسمانی فرد پرست اور روحانی بورژوا یا اشتراکی، آخر میں ایک بدصورت چیز ہے، بے نمو، غیر نمایاں یا جسمانی جبلت کی بگڑی ہوئی شکل اور اس کو جسمانی طور پر ڈھے جانا چاہیئے: سو ("جوڈ کہ جو گمنام رہا" کی ہیروئن) اینجل کلیئر (ٹیس کا شوہر)، کلِم اور نائٹ ("نیلی آنکھوں کا ایک جوڑا" کا ولین)، تاہم یہ ٹائپ جماعت میں درست بیٹھتا ہے۔

۴۔ غیر نمایاں، بورژوا یا متوسط ہستی جس میں اوسط درجے کی شہری نیکیاں موجود ہوں، بالعموم آخر میں کامیاب ہو جاتا ہے ناکام بھی ہو تو عملاً مجروح نہیں ہوتا۔ آزمائش کے دوران انتقال پا جائے تو اس کی قبر پھولوں سے ڈھکی ہوتی ہے۔

فرد پرست سے مراد ایک لالچی یا خود غرض آدمی نہیں جو شہوتوں کی تسکین کے لیے سرگرداں ہو بلکہ ایک ممتاز ہستی کا مالک جس کے لیے اپنی منفرد فطرت تکمیل کی خاطر اپنے خاص انداز میں عمل کرنا لازم ہوتا ہے۔ ایک ایسا آدمی جو اوسط درجے سے ماورا ہونے کی وجہ سے تکمیلِ ذات کی حد تک اپنی زندگی کا حاکم ہونا پسند کرتا ہے اور لہٰذا نجیب و اصیل ہوتا ہے۔

فنکار کو اس کی جانب ہمیشہ سے ایک رغبت رہی ہے مگر ہارڈی اس معاملے میں ٹولسٹوئے کی طرح جماعت کے ساتھ مل جاتا ہے۔ اصیل ہستی کو گردن زدنی قرار دینے کے لیے۔ رغبت رکھنے کے باوجود، اس کے لیے استثنا کے مقابل، اوسط کے ساتھ کھڑا ہونا لازم ہے اور آخری فیصلے میں اسے، انفرادی مفاد کو پس پشت ڈال کر، انسانیت یا جماعت کے مفاد کی نمائندگی کرنی پڑتی ہے۔

تاہم ایسا کرنے کے لیے اسے خود اپنے خلاف جانا پڑتا ہے۔ اس کی مثبت ہمدردی، جماعت کے مقابلے میں ہمیشہ فرد کے ساتھ ہوتی ہے جیسا کہ فنکار کے لیے لازم ہے، لہٰذا وہ کم و بیش ایک

بے داغ فرد کی تخلیق کرے گا، اسے اپنی تکمیل اپنے اعلیٰ ترین مقصد کی جستجو میں مصروف بنا دے گا اور جماعت کے ہاتھوں تباہ و برباد ہوتے ہوئے دکھائے گا یا اپنی شخصیت کے اس پہلو کے ہاتھوں جو جماعت کی نمائندہ ہے یا کسی مہذب خیال کی نزدیکی تجسیم کے ذریعے۔ پھر یاس پرستی کیوں نہ ہو؟ تاہم اس کام کے لیے اس کے منتخب فرد میں ایک معین کمزوری کا ہونا لازم ہے، مزاج کا ایک خاص ٹھنڈا پن، لچک کا فقدان، ایک خاص ناگزیر اور ناقابلِ تسخیر اجتماعی پیوستگی۔

یہ چیز ("دیوانی خلقت سے دور" کے کردار) ٹرائے میں، کلِم، ٹیس اور جوڈ میں بدیہی طور پر موجود ہے۔ وہ فطری طور پر ممتاز انفرادیت کے حامل ہیں مگر ان میں زندگی کا بہاؤ ذرا مدھم ہے۔ چنانچہ وہ قدیم پیوستگی سے خود کو آزاد نہیں کر سکتے، وہ اس تودے سے جس نے انھیں جنم دیا الگ نہیں ہو سکتے، وہ خود کو علم زندگی سے جدا نہیں کر سکتے۔ لہٰذا وہ المیہ کردار بننے کی بجائے قابلِ رحم بن جاتے ہیں۔ ان میں بقدرِ کفایت توانائی موجود نہیں۔ ان کے افسوسناک انجام کا قصہ پہلے سے طے شدہ ہے۔

مگر اوڈی پس (ایسکی لس کا) ایگامیمنن، یا کلٹم نیسٹرا (اس کی بیوی) یا اوریسٹیز (ان کا بیٹا) یا میکبتھ یا ہیملٹ یا لیئر یہ اپنے متصادم ہیجانات کے ہاتھوں برباد ہوتے ہیں۔ مہم جوئی کی ترغیب میں یا محض پار جانے کی خواہش میں، ایگامیمنن اپنی بیٹی ایفی جنایہ کی قربانی دے دیتا ہے، پھر ٹرائے سے باہر اس کے معاشقے بھی ہیں۔ اسی باعث اسے اپنی بیٹی کی ماں اور نکاحی بیاہی بیوی کے ہاتھوں موت ملتی ہے۔ فطری قانون یونہی عمل کرتا ہے۔ ہیملٹ کو جو بعد کا اوریسٹیز ہے، اپنے باپ کی انتقامی قوتوں سے اپنی ماں اور چچا کو قتل کرنے کا حکم ملتا ہے مگر اس کا مادری احساس اسے بانٹ کے رکھ دیتا ہے۔ یہ تقریباً وہی المیہ ہے جو اوریسٹیز کے ساتھ پیش آیا تھا صرف یہ کہ ہیملٹ کی تسکین کو کوئی دیوی دیوتا موجود نہیں تھا۔

ان ڈراموں میں رسمی اخلاق سے اوپر اٹھا گیا ہے۔ عمل انسانی فطرت میں موجود عظیم، واحد اور منفرد قوتوں کے مابین واقع ہے، جماعت کے فرامین اور اصلی ہیجانات کے درمیان نہیں۔ احکام موسیٰ میں کہا گیا ہے: تم قتل نہیں کرو گے مگر بلاشبہ میکبتھ ایسے بہت سے لوگ قتل کر چکا ہے جو اس کے راستے میں حائل تھے۔ یقیناً ہیملٹ کو پردے کے پیچھے چھپے ہوئے آدمی کو قتل کرتے ہوئے ضمیر کی کوئی لرزش محسوس نہیں ہوئی اور ہوتی بھی کیوں؟ مگر جب اس نے اپنے ولی نعمت ڈنکن کو قتل کیا تو اس نے خود کو دو لخت کر دیا۔ دو متخاصم حصوں میں تقسیم کر دیا۔ یہ واقعہ اس کی روح کے اندر اور اس کے اپنے خون میں ہوا۔ اس کے باہر کچھ بھی نہیں تھا جیسا کہ فی الواقع کلِم، ٹرائے، ٹیس اور جوڈ کے لیے تھا۔ ٹرائے غالباً "اپنی ننھی منی بدقسمت" (باتھ شیبا) کے ساتھ بے وفائی نہ کرتا اگر وہ کوئی عزت دار خاتون ہوتی اور اس نے اپنی ہستی کی گہرائی میں اپنے آپ کو سماج سے منقطع محسوس نہ کیا نہ ہوتا، ہمہ وقت اس سے چمٹے رہنے کے باوجود۔ ٹیس نے خود کو "مجرم" بننے دیا اور اینجل کلیر سے اپنے لیے تعزیر بھی طلب کی۔ کیوں؟ اگر اس کی زندگی جوان اور مضبوط ہوتی تو اس سے کوئی خاص

تقصیر یا کم سے کم لا علاج غیر فطری خطا سرزد نہ ہوئی تھی۔ مگر وہ اپنے خلاف سماج سے مل گئی اور جوڈ کی شاید تلخ ترین، قابلِ رحم ترین اور عمیق ترین بدقسمتی یہ تھی کہ وہ آکسفرڈ میں داخلہ حاصل نہ کر سکا اور دنیائے علم میں دُنیائے کار میں اپنی جگہ اور مقام پیدا کرنے میں ناکام ہوا۔

یہ صلابت کا فقدان ہے اور رائے عامہ کے درمیان تذبذب جس کی وجہ سے ویلیکس کے ناول خالص المیہ کے رتبے کو نہیں پہنچتے۔ ان میں ہستی کے ان مٹ، ناقابلِ تغیر قوانین کی اتنی خلاف ورزی نہیں ہوتی۔ ان میں زندگی کی اہم قوتیں آپس میں متصادم نہیں ہوتیں جو ناگزیر المیہ اپنے ساتھ لے کے آتی ہیں جو ضروری نہیں کہ موت ہی کی شکل میں ہو جیسا کہ ہم عظیم الشان (یونانی ڈرامہ نگار) ایسکی لس کے یہاں دیکھتے ہیں۔ ویلیکس میں فرد مغلوب ہوتا ہے اپنی سطحی ترین حالت میں رائے عامہ سے اور عمیق ترین حالت میں اس انسانی پیمان سے جس کے مطابق ہم ایک ساتھ جماعت کی شکل میں زندگی بسر کرتے ہیں۔

عشق — اور آئین

جملہ فنکاروں میں سب سے زیادہ دلکشی کا حامل وہ تناقض ہے جو عشق اور آئین کے درمیان، تن اور جی کے درمیان، یا آسمانی باپ اور آسمانی بیٹے کے درمیان پایا جاتا ہے۔

کسی معلمِ اخلاق کو اس میں کوئی دقت پیش نہیں آتی۔ وہ عشق یا آئین کے کسی ایسے پہلو پر اصرار کر سکتا ہے جو اس کے وقت میں ہنگامی خطِ ارتقا کے عین مطابق ہو اور باقی ہر چیز کو سختی اور درشتی کے ساتھ خارج یا موقوف کر سکتا ہے۔

یہاں تک کہ تمام اخلاق ایک عارضی قدر بن کے رہ جاتا ہے، اپنے زمانے کے لیے مفید۔ مگر فن کے لیے لازم ہے، اس سے گہری تسکین کی فراہمی۔ اسے مجموعی طور پر جملہ عناصر کو برابر موقع دینا پڑتا ہے۔

تاہم ہر فنی کارنامہ کسی نہ کسی اخلاقی نظام سے پیوست ہوتا ہے۔ مگر وہ ایک سچا فنی کارنامہ تبھی ہو سکتا ہے جب اس کے دائرے میں اپنے ساتھ پیوستہ اخلاق کے اوپر تنقید بھی شامل ہو۔ نتیجۃً تناقض اور تصادم جو ہر المیہ تصور کا لازمی حصہ ہوتا ہے۔

جس حد تک کسی فن پارے کا نظامِ اخلاق یا اس کی مابعد الطبیعیات، اس فن پارے کے اندر تنقید کے لیے سپرد ہو، اسی حد تک وہ فن پارہ دیرپا اہمیت اور تسکین کا موجب بنتا ہے۔ الکیلس، عشق کا مشرقی تصور گرفت میں لانے کے بعد، اس نئے خیال کی مدد سے آئین کے مہتم بالشان یونانی تصور میں ترمیم کرتا ہے اور اپنے سہ گانہ المیے (ٹرائیلوجی) میں ایک مدہوش کن طمانیت فراہم کرتا ہے۔ آئین اور عشق اس موقع پر "ایک میں دو" کا جلوہ دکھاتے ہیں۔ لیکن (اس کا نوجوان معاصر ڈراما نگار) یورپیڈیز، عشق کی طرف، انتہائی عشق کی طرف اپنے میلان کی وجہ سے اور آئین کے لیے تقریباً نفرت کی وجہ سے (آئین جو فاتح ہے مگر تباہی کی بنیاد کو محدود بھی کرتا ہے) کمتر درجے کی طمانیت فراہم کرتا ہے۔ محض اس بنا پر کہ وہ عشق

کو منتہا بنا لیتا ہے اور اس کے باوجود اسے یہ خفت بھی دیکھنی پڑتی ہے کہ عشق کی تردید اور تخت و تاج سے محرومی کا مشاہدہ کرے۔ لہٰذا وہ اپنا المیہ تیار کرتا ہے: ایک اعلیٰ چیز، ایک ادنیٰ چیز کے ہاتھوں دائمی انہدام کی حالت میں۔

اور اصطلاحوں کے استعمال کی یہ نامناسبت، یہ اعلیٰ اور ادنیٰ کی تمیز، یہ ظاہر کرنے کی نامناسبت کہ عشق ہمیشہ تجاوز اور مصائب کا ہدف بنتا ہے، کسی وقت بھی غالب اور فاتح نہیں ہو سکتا، بالآخر یوریپڈیز کو ہماری نظر میں مشتبہ بنا دیتی ہے کیونکہ ہمیں رحم کو درمیان میں لانا پڑتا ہے اور یہ تسلیم کرنا لازم ہو جاتا ہے کہ عشق آئین کے سامنے، بنیادی طور پر گھاٹے میں ہے اور لہٰذا اپنے مقام کو محفوظ نہیں رکھ سکتا جو ایک کمزور فلسفہ ہے۔

اگر اسکیلس اپنے فن کی کوئی مابعد الطبیعیات رکھتا تھا تو یہ کہ عشق اور آئین دو چیزیں ہیں، ہمیشہ سے باہمی تصادم میں پیوست اور ہمیشہ سے باہمی توافق کے عمل میں مصروف۔ یہی اسکیلس کے المیہ کی اہمیت کا سبب ہے۔

لیکن یوریپڈیز کی مابعد الطبیعیات کے مطابق عشق اور آئین دونوں ازل سے متصادم ہیں مگر ان کا تقابل مساوی نہیں، چنانچہ عشق کو منہدم کیا جا سکتا ہے۔ عشق میں انسان ہمیشہ اذیت اٹھائے گا۔ آخر میں ایک قسم کا توافق بھی ہے۔ کیونکہ اس کے بغیر یوریپڈیز اتنا عظیم نہ ہوتا۔ مگر نامساوی تقابل پھر بھی برقرار رہتا ہے اور اس صورت حال پر المیہ نگار کا اصرار بھی جو بالآخر المیے کو کم اثر اور مشتبہ بنا دیتا ہے۔

خالص تسکین کے لمحات، اجتماعی نغمے (کورس) کی صورت میں یا خالص غنائی اجزا کے دوران میں آتے ہیں جہاں عشق کو آئین کے ساتھ سچے روابط میں رکھا گیا ہے۔ علم سے جدا، علم کے ماورا کا مابعد الطبیعیات کے ماورا، جہاں عشق کے تقاضے کو آئین کی شناسائی سے متواصل کیا جاتا ہے، مکمل ازدواج کی حالت میں چاہے لمحاتی طور پر ہی کیوں نہ ہو۔

جہاں یوریپڈیز اپنی مابعد الطبیعیات کا پابند ہو جاتا ہے، وہاں اطمینان بخش نہیں رہتا۔ جہاں وہ اپنی مابعد الطبیعیات سے اوپر اٹھتا ہے وہاں ایک اُخروی مساوات کا نقش پیش کرتا ہے جو ہمارے لیے اطمینان کا باعث بنتا ہے۔

مابعد الطبیعیات کی پابندی لازماً فنی ہیئت کو جنم نہیں دیتی بلکہ مابعد الطبیعیات کی زیادہ محکم پابندی ہیئت کے کسی بھی امکان کو ختم کر دیتی ہے۔ فنی ہیئت، عشق اور آئین کے دوگانہ اصول کے باہمی تصادم اور بالآخر توافق کے کشف کا نام ہے: خالص حرکت، نفس کے ساتھ کشمکش کرتی ہوئی اور پھر بھی اس سے متحد، فاعل قوت، سکون سے مل کر اسے زیر کرتی ہوئی اور پھر بھی زیر نہ کرتی ہوئی۔ یہ دونوں کا اختلاطِ باہم ہے جو ہیئت کو جنم دیتا ہے اور چونکہ دونوں کو ہمیشہ نئے حالات میں ایک دوسرے سے ملنا لازم ہے، اس لیے ہیئت کو ہر مرتبہ مختلف ہونا پڑتا ہے۔ ہر فن پارہ اپنی الگ ہیئت رکھتا ہے جو کسی

دوسری ہیئت سے غیر متعلق ہوتی ہے۔ جب کوئی نوجوان مصور کسی پرانے استاد کا مطالعہ کرتا ہے تو وہ ہیئت کا مطالعہ نہیں کرتا۔ وہ سب سے اول یہ دیکھتا ہے کہ پرانے عظیم فنکار نے اپنے باطن میں عشق اور آئین کے تصادم کو کس طرح جذب کیا اور کیسے ان کو آشتی کی سطح پر لے کر آیا۔ فنی طریق کار سے الگ، نوجوان مصور فن کے مطالعے میں نہیں بلکہ عظیم پرانے فنکار کی روحانی صورت حال کے مطالعے میں مصروف ہوتا ہے تاکہ خود اپنی روح کو سمجھ سکے اور فطری تقاضے اور اجتماعی مقاومت کے درمیان توافق حاصل کر سکے۔

شاعری میں یہ بات سب سے زیادہ حیران کن ہے...... مگر ناول اور ڈراما لکھنے والوں کے لیے یہ کام سب سے مشکل ہے کہ اپنی مابعد الطبیعیات کو، اپنی ہستی اور اپنی دانش کے نظریے کو، اپنی ہستی کے زندہ احساس کے ساتھ کیوں کر آشتی بخشیں کیونکہ ناول ایک جہانِ اصغر ہے اور کیونکہ انسان کے لیے مشاہدۂ کائنات کے دوران لازم ہے کہ نظریے کی روشنی میں مشاہدہ کرے۔ لہٰذا ہر ناول میں کوئی عقبی زمین، ہستی کے کسی نظریے کا تعمیری قالب، کسی مابعد الطبیعیات کا ہونا لازم ہے مگر مابعد الطبیعیات کو ہمیشہ فنکار کے شعوری ہدف کے ماورا فنی مقصد کا ساتھ دینا چاہیئے ورنہ ناول ایک مقالہ بن کے رہ جائے گا۔

اور خطرہ یہ بھی ہے کہ انسان اپنی خطاؤں کو یا اپنی ناکامی کو جائز ثابت کرنے یا ان پر غلاف ڈالنے کو اپنی ایک مابعد الطبیعیات ساخت کرے گا۔ بلاشبہ احساسِ خطا یا احساس ناکامی بالعموم انسان کے اپنے لیے ایک مابعد الطبیعیات بنانے کا سبب ہوتا ہے، اپنا جواز پیش کرنے کے لیے۔

پھر یہ بھی ہوتا ہے کہ ایک ناول نگار اپنے لیے ایک خود جوازی کی مابعد الطبیعیات یا خود اہنکاری کی مابعد الطبیعیات بنانے کے بعد اس کے مطابق دنیا کو دیکھنے لگ جاتا ہے۔ اس کی بجائے کہ دنیا پر اس کی تطبیق کر کے دیکھے۔

ٹولسٹوئے اس کی آشکارا مثال ہے۔ شاید جوانی میں فاسقانہ آوارگی کے بعد، وہ اپنے بدن سے بیزار ہو گیا تھا، افراط اور مردانہ قحبگی کے باعث۔ اس لیے ٹولسٹوئے نے اپنی مابعد الطبیعیات میں جب وہ بدن میں وصلِ کامل کی تحصیل میں ناکام ہو چکا تھا، بدن کو بالکل ہی نظر انداز کر دیا۔ مگر سب چیزوں سے بالا، ٹولسٹوئے آئین کا فرزند تھا اور مقدس باپ کی ملکیت۔ حیران کن حسیاتی فہم تو اس کو حاصل تھا مگر صفائے ذہن بہت کم۔

یہاں تک کہ اپنی مابعد الطبیعیات میں، اس کو اپنے آپ کا، اپنی ہستی کا منکر بننا پڑا تاکہ وہ اس بیزاری سے رہائی پا سکے کہ اپنے ساتھ میں نے کیا کیا تھا؟ یا اپنی ناکامی کے اعتراف سے بچ سکے جس نے اس کی زندگی کے آخری حصے کو ایک چیختا ہوا، شرمناک جھوٹ بنا کے رکھ دیا۔

ٹولسٹوئے کی "یادیں" پڑھتے ہوئے آدمی کو شرم محسوس ہوتی ہے کہ کس طرح وہ ہر اس چیز کی جو اس کے اندر عظیم تھی تکذیب کرتا ہے اور کتنی شدید بزدلی کے ساتھ۔ اس نے خود کو حد سے زیادہ بے وقعت بنا کے رکھ دیا ہے اور پطرس سے بڑھ کر جس نے یسوع کو جھٹلایا، وہ اپنے خلاف جھوٹی قسم کھاتا ہے۔ پطرس نے توبہ کر لی تھی مگر ٹولسٹوئے نے مقدس باپ کو جھٹلایا تو اپنی سرکشی سے روگرداں ہو کر اس نے ایک عظیم نظام بنا کر اس کی تبلیغ کی، اپنی کمزوری کی انتہا کر دی اور اپنی قوت کو بے حرمت بنا کے رکھ دیا۔ وہ اینا کارینینا کے بارے میں کہا کرتا تھا "یہ لکھنے میں کیا دشواری ہے کہ ایک افسر کس طرح ایک شادی شدہ عورت کی محبت میں گرفتار رہا۔ کوئی بھی دشواری نہیں اور دیکھیے تو اس میں کوئی بھلائی بھی نہیں۔"

کیونکہ وہ ہیجان کا آئین پہنچانے میں باپ کا آلۂ صوت بنا ہوا تھا، اس لیے اس نے کہہ دیا کہ کوئی دشواری نہیں۔ کیونکہ اب یہ بات فطری انداز میں اس کی زبان پر آجاتی تھی۔ یہ تو ایسے ہے جیسے یسوع نے آرام سے کہہ دیا ہوتا کہ بیج بونے کی حکایت یا تمثیل میں کوئی دشواری نہیں، اور کوئی بھلائی بھی نہیں کیونکہ وہ روانی کے ساتھ کسی دقّت کے بغیر اس کے باطن سے ابل پڑی تھی۔

اور ٹامس ہارڈی کی مابعد الطبیعیات ٹولسٹوئے سے مشابہ ہے۔ ہارڈی کہتا ہے کہ "عشق اور آئین میں کوئی مصالحت ممکن نہیں" اور یہ بھی کہ "عشق کا جوہر آئین کی اندھی، احمقانہ مگر زبردست طاقت کے سامنے ہمیشہ مغلوب ہونے پر مجبور ہے۔"

بہت پہلے "دھرتی کا بلاوا" کے وقت سے ہی وہ اس نظریے کا حامل نظر آتا ہے تاکہ اپنی ناکامی کے احساس کی وضاحت کر سکے مگر اسی وقت سے، بالکل شروع سے ہی وہ آئین کی جانب خود نگہداری اور اصولی مخاصمت کے ساتھ دیکھتا ہے۔ اس نے بالکل آغاز میں کہا تھا "وہ چیز کہ جسمانی ہے، جو بدن سے تعلق رکھتی ہے، کمزور ہے، قابل نفرت ہے، بری ہے۔" اس نے اپنے گوشت پوست والے ہیرو ولین بنا کے رکھ دیے ہیں۔ اپنی بدترین صورت میں آئین ایک کمزور، ڈرپوک قسم کی شہوانیت ہے اور بہترین صورت میں انفعالی بے حسی اور بے عملی۔ یہ زرہ بکتر میں پڑا ہوا سوراخ ہے، بنیاد میں پڑا ہوا شگاف ہے۔

ایسی مابعد الطبیعیات تقریباً احمقانہ ہے۔ اگر یہ نہ ہوتا کہ آدمی اپنے احساس میں، اپنے خیال میں موجود ہونے کی نسبت زیادہ مضبوط ہوتا ہے تو ویکس کے ناول بالکل بکواس ہوتے جیسے کہ وہ جزوی طور پر پہلے سے ہیں۔ "محبوبۂ خوب" محض بکواس[1] ہے، ایک حماقت جس طرح

---

[1] WELL-BELOVED کا ہیرو یکے بعد دیگرے ایک ہی نام کی تین عورتوں کی محبت میں گرفتار رہتا ہے جن میں سے ایک ماں ہے، ایک اس کی بیٹی اور تیسری اس کی پوتی! مگر "حالات کی ستم ظریفی" کے باعث کسی ایک سے شادی نہیں کر سکتا، نہ یہ فیصلہ کر سکتا ہے کہ ان میں سے خوب ترین کون ہے۔ آخر میں اپنی "خوب سے خوب تر" کی جستجو میں ایک بڑی بڑھیا سے شادی کر بیٹھتا ہے۔

DYNASTS کے تصور کا اچھا خاصا حصّہ۔

مگر ہارڈی کو ایک مابعد الطبیعیاتی مفکر کی حیثیت سے جانچنا لازم نہیں۔ یہاں وہ بے حد کمزور نظر آتا ہے۔ کیونکہ اس کے پورے کارنامے میں کوئی چیز اتنی قابل رحم نہیں جتنی کہ واقعات کو اپنے نظریۂ وجود کی حد تک دھکیلنے کی بے ڈھنگی کوششیں جن سے وہ اصولِ عشق کے نمائندہ کرداروں کے سر پر مصائب کے پہاڑ توڑتا ہے۔ یہ کام وہ بہت ہی بے ڈھنگے طریقے سے کرتا ہے اور اس کوشش کی وجہ سے اس کی حیثیت ازحد مکروہ ہو جاتی ہے۔

تاہم اس کے محسوسات، اس کی جبلت، اس کا حیاتی فہم، اس کی مابعد الطبیعیات سے کاملاً منقطع ہونے کے بعد بے حد عظیم اور عمیق ہو جاتے ہیں۔ شاید انگریزی زبان کے کسی بھی ناول نگار سے عمیق تر۔ اس کی مابعد الطبیعیات کو ایک طرف رکھ دیا جائے کہ جب وہ لوگوں کے بارے میں سوچتا ہے تو یہ اس کے راستے کی رکاوٹ بن جاتی ہے اور اس کو زمین کے حوالے سے اور مناظر کشی کے ذریعے جانچا جائے تو وہ اپنے آپ سے صادق نظر آتا ہے۔

اس کے لیے ہمیشہ مٹی سے پھوٹنا لازم ہے، آئین کے عظیم سرچشمے سے، اور اس کے کردار زمینی منظر میں ناچیز ہو کے چلتے پھرتے ہیں، جیسے پالتو جانور وحشی صحراؤں میں۔ زمین باپ کا مظہر ہے اور خالقِ کل کا، جس نے ہمیں آئین سے پیدا کیا۔ خدا اب بھی اپنے اعمال میں بلند آواز سے کلام کرتا ہے۔ جیسے (حضرت) ایوب کے ساتھ، جیسے ہارڈی کے ساتھ، انسانی تصور اور انسانی آئین کے ماورا :

"کیا تو بادلوں کے موازنے سے واقف ہے ؟
یہ اسی کے حیرت انگیز کام ہیں جو علم میں کامل ہے ۔
جب زمین پر جنوبی ہوا کی وجہ سے سناٹا ہو جاتا ہے
تو تیرے کپڑے گرم کیوں ہو جاتے ہیں ؟
کیا تو اس کے ساتھ فلک کو پھیلا سکتا ہے
جو ڈھلے ہوئے آئینے کی طرح مضبوط ہے"

(کتاب ایوب ۳۷: ۱۶-۱۸) [۱]

یہ ہارڈی کا سچا روتیہ ہے۔ "خدا مہیب شوکت سے ملبس ہے۔" (کتاب ایوب ۳۷: ۲۲) علم کا نظریہ، انسان کی مابعد الطبیعیات، خود انسان سے بہت چھوٹی ہے۔ ٹولسٹوئے کا بھی یہی

---

[۱] : بائبل کی آیات کے تراجم مستند پروٹسٹنٹ "کتاب مقدس" کے اردو ایڈیشن سے لیے گئے ہیں

قصہ ہے :۔

"کیا تو جانتا ہے پہاڑ کی جنگلی بکریاں کب بچے دیتی ہیں ؟
یا ہرنیاں بیاہتی ہیں تو کیا تو دیکھ سکتا ہے ؟
کیا تو ان مہینوں کو جنھیں وہ پورا کرتی ہیں، گن سکتا ہے ؟
یا تجھے وہ وقت معلوم ہے جب وہ بچے دیتی ہیں ؟
وہ جھک جاتی ہیں۔ وہ اپنے بچے دیتی ہیں ۔
اور اپنے درد سے رہائی پاتی ہیں ۔
ان کے بچے موٹے تازے ہوتے ہیں۔ وہ کھلے میدان میں بڑھتے ہیں ۔
وہ نکل جاتے ہیں اور پھر نہیں لوٹتے۔" (کتاب ایوب ۳۹ : ۱-۴)

اس قسم کی چیز ہارڈی میں بہت ہے۔ مگر ہارڈی میں، ایوب کے تصور سے جب وہ اپنی سالمیت کی فریاد کرتا ہے، کچھ آگے کی بات ہے۔ ایوب کا کہنا ہے

"لیکن میں نے جو نہ سمجھا وہی کہا ۔
ایسی باتیں جو میرے لیے نہایت عجیب تھیں جن کو میں جانتا نہ تھا۔ (کتاب ایوب ۴۲ : ۳)
"میں نے تیری خبر کان سے سنی تھی"۔
مگر اب میری آنکھ تجھے دیکھتی ہے ۔
اس لیے مجھے اپنے آپ سے نفرت ہے ۔
اور میں خاک اور راکھ میں توبہ کرتا ہوں ۔ (کتاب ایوب ۴۲ : ۵-۶)

مگر جو ڈ وہاں ختم ہو جاتا ہے جہاں سے ایوب کا آغاز ہوا تھا۔ اپنے جنم دن پر لعنت بھیجتے ہوئے، اپنی پیدائش کی رسموں پر اور یہاں تک کہ خدا کے کام پر جس نے اسے رحم میں تشکیل کیا۔

یہی ایک فریاد ہارڈی میں یہاں سے وہاں تک ہے۔ یہی تن میں پیدائش پر لعنت، یہی تن کے ساتھ لاشعوری پیوستگی۔ ہارڈی کے تمام مردوں میں جبلتیں اور جسمانی ہیجان مضبوط اور ناگہانی ہیں۔ وہی جو ڈ کو ارابیلا کے بازوؤں میں (دوبارہ) دھکیل دیتے ہیں، سو کے ساتھ برسوں کی آشنائی کے بعد اور خود اپنی رضا کے بغیر۔

کیونکہ ہر ایک مرد اپنی ہستی میں نر بھی ہے اور ناری بھی۔ اور اس کا نر ہمیشہ غالب آنے کی کش مکش میں مصروف ہے۔ اسی طرح عورت بھی نر اور ناری دونوں پر مشتمل ہے، ناری کے غلبے ساتھ۔

اور مرد جس کا نر مضبوط ہو، اپنے اندر ناری کی تکذیب اور تردید پر مائل ہوتا ہے۔ ایک حقیقی مرد اپنے بدن کی طرف کوئی خاص توجہ نہیں کرتا۔ بدن جس میں ناری کے حصے کا عمل زیادہ ہے۔ وہ خود کو

ایک آلۂ کار سمجھتا ہے جو کسی خیال کی خدمت میں استعمال ہونے کے لیے بنا ہے۔

اس کے برعکس حقیقی ناری دائماً خود کو ہر خیال سے بالاتر سمجھتی ہے، جسم کی پوری زندگی کو حقیقی مسرت قرار دینے پر مجبور۔ نر کا وجود "کرنے" میں ہے، ناری کا "ہونے" میں۔ نر کسی مقصد کے حصول کی تسکین میں زندہ رہتا ہے، ناری کسی مقصد کے شمول کی تسکین میں۔

ایسکی لس کے ڈرامے "یومینی ڈیز" (انتقام کی دیویاں) میں اپولو ہے، سورج دیوتا جو نر ہے۔ اسی میں "ایری نیز" بھی ہیں، ازلی مادرِ شب کی بیٹیاں جو یہاں ناری کی نمائندگی کرتی ہیں اور جو اس لیے اٹھائی گئی ہیں کہ بدن کے خلاف جو بھی جرم سرزد ہوا ہو، اس کی تعزیر کو نافذ کریں۔ اور اسی میں پیلاس بھی ہے، زیوس (خدائے خدایاں) کی نامولود بیٹی جو مسیحی مذہب کے روح القدس کی طرح ہے، حکمت کی پرچھائیں۔

اورسیٹز کو نر دیوتا سے فرمان ملتا ہے کہ اپنے باپ ایگا میمنن کے قتل کا انتقام، اپنی ماں سے لے۔ یعنی نر کا، جسے ناری نے قتل کیا، نر ہی انتقام لے۔ مگر اورسیٹز اپنی ماں کی اولاد ہے اور اپنے اندر خود بھی ناری ہے۔ لہٰذا اس کے باطن کا ضمیر اس کا جنون، اس کی ذات کا متجاوز شدہ حصہ اس کا اپنا بدن، اسے فیوریز (انتقام کی دیویوں) کا ہدف بنا دیتا ہے۔ نر ہونے کے لحاظ سے وہ درست ہے اور ناری ہونے کے لحاظ سے غلط۔ مگر آخر کار اسے اطمینان نصیب ہو جاتا ہے۔ پیلاس کے ہاتھوں جب وہ ثالثہ بنتی ہے، حکمت کی پرچھائیں!

اور اگرچہ ایسکی لس شعوری طور پر فیوریز کو خوفناک دکھاتا ہے اور اپولو کو منتہا بتاتا ہے، پھر بھی اپنی ذات میں اور حقیقتِ امر کی رو سے اس کی انتقامی دیویاں عجیب نظر آتی ہیں اور ان کی حمدیں اور ثنائیں کیسی پر ہیبت ہوتی ہیں جب کہ اپولو ایک معمولی نوجوان لفاثیا اور یاوہ گو لفاظ معلوم ہوتا ہے۔ کلٹم نیسٹرا بھی جہاں کہیں نمودار ہوتی ہے، حیرت انگیز اور عجیب ہے۔ اس کا گناہ غرور کا گناہ ہے کہ وہ پہلے زخم رسیدہ ہوئی تھی۔ ایگا میمنن اس کے مقابلے میں سُست اور دھیما ہے۔

پھر بھی ایسکی لس آئین کے ساتھ پیوست ہے، حق کے ساتھ اور خالقِ کل کے ساتھ، جس نے انسان کو اپنی شبیہ پر اور اپنے آئین میں خلق کیا۔ عشق کے بارے میں اس نے جو کچھ سیکھا ہے ابھی اسے اس پر اعتقاد نہیں۔

یہی اعتقاد ہارڈی کو آئین پر ہے مگر اپنے فہم کے واہمے میں جب وہ آئین کی تفہیم نہیں کر سکتا تو کہتا ہے کہ آئین کوئی چیز نہیں ہوتی۔ سو ایک اندھے انتشار کے اور فہم کے واہمے میں وہ اپنے کرداروں کو، نر ناری دونوں کو بے وقعت اور برباد کر دیتا ہے۔ یہی نر ناری قدیم ازلی آئین کی نمائندگی بھی کر سکتے تھے۔ رحم کے عظیم آئین کی، ناری کے اصول کی۔ ناری کا یہاں کوئی وجود نہیں اور جہاں یہ نمودار بھی ہوتی ہے تو ایک مجرمانہ رجحان کے طور پر جس کی بیخ کنی لازم ہے۔

آئین میں نر، ناری

لگتا ہے جیسے انسانیت کی تاریخ دو ادوار پر منقسم ہو: آئین کا دور اور عشق کا دور۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ انسانیت نے کرۂ ارض پر اپنی فعالیت کے دوران میں دو عظیم جہد کیے ہیں، آئین کی قدر وحیثیت دریافت کرنے کا جہد اور آئین کو عشق سے زیر کرنے کا جہد۔ اور دونوں جہدوں میں اسے کامیابی نصیب ہوئی ہے۔ دونوں مکمل اور مطلق حقیقتیں اس کی گرفت میں آچکی ہیں اور ثابت ہو چکی ہیں: باپ کے آئینِ فطرت کی مطلق حقیقت اور بیٹے کے علم وعشق کی حقیقت۔ اب یہ باقی ہے کہ دونوں میں توافق پیدا کیا جائے۔

آغاز میں انسان نے کہا: "میں کیا ہوں اور دنیا جو میرے گرداگرد ہے، کہاں سے ہے اور جو بھی جیسے ہے کیوں ہے؟" پھر وہ انکشاف کی مہم پر نکلا اور آئین کی فطرت کی تجسیم وتقدیس کے لیے، جسے اس نے باپ کہا، اور اس نقطے پر کہ جہاں اس نے آئین فطرت کو ایک مقدس صورت میں متصور کر لیا تو اس کا سفر تمام ہو گیا اور مزید ترقی رُک گئی۔

مگر اس نے دریافت کیا کہ وہ آرام سے نہیں بیٹھ سکتا۔ اسے اور آگے چلنا ہے۔ اب یہ انکشاف کرنا تھا کہ آئین سے آگے کس اصول سے چلا جائے۔ اور اسے عشق کا اشارۂ غیبی ملا۔ ساری دنیا میں اسی دوسرے عظیم دَور کا آغاز ہوا۔ عشق کے اولیں تصور کے ساتھ، اور یہ دور اس وقت تک جاری رہا کہ اصولِ عشق اپنی مقدس صورت میں متصور ہو جائے۔ تب انسان دوبارہ آخری حد پر تھا، ایک بند گلی کے سرے پر۔

آئین ہی تو ہے جس کے سہارے ہم زندہ ہیں۔ یہ باپ ہی تھا، آئین بخشنے والا جس نے کہا تھا "روشنی ہو جا"! وہی تو تھا جس نے مٹھی بھر خاک میں روح کو پھونکا اور اسے انسان بنا دیا۔ "یوں ہم نے انسان کو اپنی صورت پر بنا دیا ہے اور اس کے جانے اور آنے کا آئین معین کر دیا ہے اور وہ لکیر کھینچ دی جس کے مطابق وہ چلا پھرا کرے گا" یہی باپ نے کہا تھا۔ اور انسان گیا اور آیا، باپ کے فرمان کے مطابق، وہ باپ کی بتائی ہوئی لکیر کی حد میں چلا پھرا اور راہ سے بے راہ نہ ہوا۔ یہاں تک کہ باٹ گھس گھس کر ویران ہو گئی اور آدمی کو سارا رستہ معلوم ہو گیا اور یوں لگا کہ آخر قریب آن پہنچی۔

پھر اس نے کہا "میں اس باٹ کو چھوڑ دوں گا۔ باہر نکلوں گا جس کا فرمان خدا نے نہیں دیا تھا اور جب میری گھڑی پوری ہو جائے گی تو لوٹ آؤں گا۔ کیونکہ یہ لکھا ہوا ہے کہ آدمی خدا کے ساتھ کھائے گا اور پیے گا مگر میں نہ کھاؤں گا، نہ پیوں گا۔ بھوکا رہوں گا، پھر بھی مروں گا نہیں۔ لکھا ہوا ہے کہ نر اپنے لیے ایک ناری پسند کرے گا۔ اور خدا کی شان وشوکت کے لیے بیج بوئے گا۔ مگر میں کوئی ناری نہیں لوں گا نہ کوئی بیج بوؤں گا۔ بلکہ کسی عورت سے آشنائی بھی نہیں کروں گا۔ پھر بھی میں مروں گا نہیں۔ اور یہ لکھا

ہے کہ انسان اپنے بدن کو مزب سے محفوظ رکھے گا اور اپنے تن کو مزب سے بچائے گا۔ مگر میں اپنے بدن کو مزب کے آگے پیش کردوں گا۔ اور اپنے تن کو مٹی میں جھونکوں گا۔ پھر بھی مروں گا نہیں بلکہ جیوں گا۔ کہ آدمی محض روٹی کے سہارے زندہ نہیں رہتا۔ نہ باپ کے آئینِ عام کے سہارے۔ اس آئین کے ماورا میں ہوں، بس میں ہوں۔ میرا جسم تباہ ہو جائے، ہڈیاں برباد ہو جائیں، میں پھر بھی میں ہوں۔ بلکہ جب تک میرا جسم تباہ نہیں ہو جاتا اور میری ہڈیاں مٹی میں نہیں مل جاتیں اس وقت تک میں زندہ ہی نہیں ہوں۔ مگر میں مسیح بن کر مرتا ہوں اور پھر سے جی اٹھتا ہوں۔ اور جب میں پھر سے جی کر اٹھتا ہوں تو جان بن کر جیتا ہوں۔ نہ تو بھوک اور نہ ٹھنڈ مجھ پر غلبہ پا سکتی ہے اور نہ خواہش مجھ پر ہاتھ ڈال سکتی ہے۔ جب میں دوبارہ جی اٹھتا ہوں تو تب میں جانوں گا۔ تب میں علم کی لامحدود نعمت میں زندہ رہوں گا۔ تب میں خدا کی شوکت کا علم حاصل کروں گا جو سورج کو اپنے بائیں ہاتھ سے دہنے کو گھماتا ہے، اپنے فہم کے اطمینان میں جب رات اپنی ان گنت پرچھائیوں کے ساتھ اترتی ہے تو مجھے اس اطمینان کا علم حاصل ہوتا ہے جو سارے فہموں سے بالاتر ہے۔ کیونکہ خدا کو علم ہے، وہ ارادہ ظاہر کیے بغیر، فرمان جاری کیے بغیر، کسی بھی خواہش اور فعل کے بغیر اپنے علم کے اطمینان میں کاملیت کے ساتھ زندہ ہے۔"

اور کوئی آدمی سکون کے ساتھ زندہ ہو اور جسم کی حدود میں عمل کرے تو اس کے عمل میں دوسرے اجسام کی زندگی کا تسلیم کرنا بھی شامل ہونا چاہیئے۔ ہر آدمی اپنے لیے فطرت کا آئین ہے۔ وہ فطرت کے آئین کا اسی حد تک تصور کر سکتا ہے جس حد تک اسے اپنے اندر اس کا علم ہو۔ آدمی کے لیے سب سے دشوار کام یہ تسلیم کرنا اور معلوم کرنا ہے کہ اس کے ہمسائے کا آئینِ فطرت اس کے اپنے آئینِ فطرت سے جدا، اور ممکن ہے کہ متخاصم ہو اور پھر بھی سچا ہو۔ یہی دشوار سبق مسیح نے دوسرے رخسار کی تعلیم میں ذہن نشین کرنے کی کوشش کی۔ اور سٹیز تصور بھی نہیں کر سکتا تھا کہ کلٹم نیسٹرا اپنے فطری آئین کی رو سے مجبور تھی کہ ایگا میمنن کو قتل کر دے جس نے اپنی بیٹی کو بھینٹ چڑھا دیا تھا اور خود اس کو اپنے عورت پنے کے غرور کے ساتھ بھوڑ چھوڑ دیا تھا، وصل کے بغیر کردہ جنگ کی لذت کا طالب تھا۔ اور اس وجہ سے کہ دوسری عورتوں کے ساتھ مل کر، اس سے بے وفائی کرتا تھا۔ کلٹم نیسٹرا یہ نہیں سمجھ سکتی تھی کہ اور سٹیز اس کو خود اپنی فطرت کے آئین کی تکمیل کے لیے قتل کرنا چاہے گا۔ ماں کی فطرت کا آئین، بیٹے کی فطرت کے آئین سے جدا تھا اور دونوں کو یہ بات نظر نہیں آتی تھی: لہٰذا قتل۔ یہ سبق ان کو مسیحیت سے مل سکتا تھا۔ دوسرے آدمی کے آئین کو، اپنی ہستی کے آئین سے باہر اور مختلف ماننا اور تسلیم کرنا، یہ عشق کا سب سے دشوار سبق ہے۔ اور عشق کا سبق سیکھ لیا جاتے تو اس سے اگلا سبق مختلف، اور امکانی طور پر کہ متخاصم، چیزوں کے درمیان موافقت کا سبق ہے۔ یہی آخری سبق ہے مسیحیت تسلیم پر

تمام ہو جاتی ہے، شخصِ دیگر کے آئین کو ماننے اور تسلیم کرنے پر" تم اپنے دشمن سے عشق کروگے۔"
اور چونکہ آدمی کو، آئین کی رُو سے، عمل یا حرکت کرنا لازم ہے تو اس کی تحریک خدا کی سلامتی کا اظہار کرنا ہے، علم کی سلامتی کے ناقابلِ بیان کمال کا اظہار۔ اور آدمی نے اس رستے پر جہد کی ہے کہ خدا کی کائناتی سلامتی کا اظہار کر سکے اور جہد پر جہد کرتے ہوئے وہ اظہار کی حدود کے ماورا گزر گیا ہے اور دوبارہ آغاز کی خاموشی تک جا پہنچا ہے۔

تو کے بعد، دستوئیفسکی کے "مجذوب" کے بعد، برطانوی مصور ٹرنر کی تازہ ترین تصاویر کے بعد، فرانسیسی شاعر میلارمے اور دوسروں کی علامتی نظموں کے بعد، دوبوسی کی موسیقی کے بعد، اب سلامتی کا ایسا کوئی اظہار ممکن نہیں کہ سارے فہم سے بالا ہو، اس خدا کی سلامتی کا جو علم کامل ہے۔ اس کے ماورا محض خاموشی ہے۔

بالکل ایسے جیسے افلاطون کے بعد، دانتے کے بعد، رافیل کے بعد، آئین کی قطعیت کا، آسمانی تصور کی تغیر ناپذیری کا کوئی بھی پہلے سے بہتر اظہار ممکن نہ تھا۔ یہاں تک کہ نشاۃ ثانیہ کے بعد، جب آئین کو قطعیت کے ساتھ اظہار مل چکا تو پورے یونان اور پورے اطالیہ پر ایک سکتہ طاری ہو گیا اور اب ہمارے اوپر، انگلستان اور روس اور فرانس کے اوپر تمامیت کا سکتہ طاری ہے۔ اب ہم نے علم کے تقدس کو دیکھ لیا ہے، عظیم، بے رنگ، پے در پے روشنی کہ جو لامحدود اور دائمی ہے۔

مگر یہ انجام کا اختتام نہیں۔ دونوں عظیم تصورات، آئین کے اور علم یا عشق کے تصورات، اصل بے جوڑ اور متضاد نہیں ہیں بلکہ باہم متکامل ہیں۔ ایک طرح سے یہ ایک دوسرے کی ضد ہیں مگر یہ ایک دوسرے کی تکمیل بھی کرتے ہیں، معین بھی ہیں اور مطلق بھی۔ اقلیدسی مطلق اور یہ منور مطلق ہیں اور خاص آزاد حرکت کا ناقابلِ فکر مطلق۔ یہی کامل استحکام ہیں اور کامل تحرک۔ یہ ہماری ہستی کا معین احوال ہیں اور ہمارے باطن کے علم کا ماورائی احوال بھی۔ یہی ہماری روح ہیں اور ہماری جان اور ہمارے محسوسات اور ہمارا نفس۔ یہی ہمارا جسم ہیں اور ہمارا ذہن۔ یہی "دو میں ایک" ہیں۔

اور انسانیت کی تاریخ میں جو چیز بھی پیدا ہوئی ہے، ان کے عمل سے، ہم سے، روح اور جان کے عمل باہم سے پیدا ہوئی ہے۔ جب دونوں باہم عمل کرتے ہیں تو زندگی پیدا ہوتی ہے۔ پھر زندگی یا اظہار یا کوئی بھی چیز خلق ہوتی ہے اور کوئی چیز موجود نہیں، نہ خلق ہو سکتی ہے ماسوا دونوں اصولوں کے، عشق اور آئین کے جہدِ باہم کی وساطت سے۔

قرونِ وسطے کے پورے دور میں، عشق اور آئین باہم گتھے ہوئے تھے کہ آئین کو کامل اظہار دے سکیں، آئین کے کامل تصور تک پہنچ سکیں۔ یونانی قوم کے عروج اور اس کی انتہا کے پورے زمانے

تک، عشق اور آئین قوم کے اندر برسرِ پیکار تھے کہ آئین کے کامل اظہار کو پاسکیں۔ وہ نامعلوم خواہش کی تحریک سے، جانِ پاک کی تحریک سے، نامعلوم اور ناگفتہ کی تحریک سے متحرک تھے۔ مگر جانِ پاک تو متخاصم قوتوں کے مابین ایک آشتی نئی قوتوں سے تخلیق کرتی ہے۔ اسے ہم نہیں جانتے۔

آئین کے عظیم ترین اظہار نے آئین کو عشق کے ساتھ ربط کے حوالے سے پیش کیا ہے، جیسے دمصوس ایمبراتث نے اور شیکسپیئر، شیلی، ورڈسورتھ، گوئٹے اور ٹولسٹوئے کے یہاں۔ مگر ان کے علاوہ دوسرے بھی ہوئے ہیں جیسے ٹرنر جس نے آئین کے عمل کو موقوف کر دیا، اس کے علاوہ دستوئفیسکی، ہارڈی اور فلوبیئر بھی جنھوں نے عشق کو آئین سے متصادم دکھایا ہے اور نتیجہ: صرف موت، موافقت کے بغیر۔

یہاں تک کہ انسانیت ان لکھنے والوں کے نتائج کو زیادہ دیر تک قبول نہیں کر سکتی یوریپڈیز اور شیکسپیئر کو بھی ہمیشہ نہیں۔ یہ عظیم المیہ فنکار اپنی جگہ قائم ہیں کہ ان کے پیش کردہ تصادم میں صداقت ہے۔ کیونکہ آئین، عشق اور موافقت، سب فاعلیت کے ساتھ مکمل ہوتے ہیں۔ مگر نتائج کے اعتبار سے یہ فنکار بھی آخر میں روح کو نامطمئن، اور بے یقینی کی حالت میں چھوڑ دیتے ہیں۔

انسان کا مقصد اب بھی یہی ہے کہ جانِ پاک کو جو آشتی بخش اور ایجاد کنندہ ہے، تسلیم کرے اور اس کی جستجو کرے کہ وہی دونوں اصولوں کو، عشق کو اور آئین کو، تاریخ کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک حرکت میں لاتی ہے۔

اب یہ ہم پر منحصر ہے کہ آئین کو معلوم کریں اور عشق کو معلوم کریں اور اس سے آگے بڑھ کر ان کے درمیان آشتی پیدا کرنے کی جستجو کریں۔ وقت آگیا ہے کہ ہم جانِ پاک کے معبد تعمیر کریں اور قربان گاہوں کو بلند کریں۔ روح القدس کی خاطر جو منتہا ہے، ہم سے ماورا ہے اور پھر بھی ہماری معیت میں ہے۔

آئین ہمیں معلوم ہے اور عشق ہمیں معلوم ہے اور جو تھوڑا سا ان دونوں کے بارے میں ہمیں معلوم ہے، اس کا ہم نے پورا اظہار کیا ہے۔ مگر ہم نے کوئی بھی کامل اظہار نہیں کیا ہے، ایک بھی نہیں۔ ہمارے علم کا دائرہ چونکہ چھوٹا سا ہے، ہم اس کا مکمل احاطہ کرنے کے قابل نہیں۔ ایسکیلس کے "یومینی ڈیز" میں اپولو ایک احمق لگتا ہے اور ایتھینا دیوی میکانکی معلوم ہوتی ہے۔ شیکسپیئر کے ہیملٹ کا انجام محض احمقانہ ہے۔ اگر ہم نے طرفین کو اپنی مناسب قوت کے ساتھ متصور کیا ہوتا، اگر اپولو آتنا ہی طاقتور ہوتا جتنی کہ انتقام کی دیویاں تھیں اور آخر میں پیلاس محض ایک کنکر پھینک کر تصفیے کا تصفیہ کرانے کو نمودار نہ ہوتی تو ایسکیلس اس معمے کو کس طرح حل کرتا؟ جو حل اسے معلوم تھا کہ پیدا ہونا چاہیے جب وہ اس کو برآمد نہ کر سکا تو اس نے ایک زبردستی کا حل مسلط کر دیا۔

اور یوں ہمیشہ ہوتا رہا ہے: نتیجہ یا تو غلط نکلتا ہے یا فنکار کا مسلط کیا ہوا جیسے کہ اُس نے

ترازو میں انگوٹھا دھر دیا ہو کہ توازن کو، جسے متوازن نہیں رکھا جا سکا، مساوی کر دے۔ اب یہ ہمارے لیے باقی ہے کہ ہم سچے توازن کو تلاش کریں اور جملہ اطراف کو، اپولو کو اور انتقام کی دیویوں کو، عشق کو اور آئین کو، اپنا اپنا حق عطا کریں اور یوں آشتی بخش حقیقت کی جستجو کریں۔

پھر آئین کا اصول ناری میں سب سے زیادہ مضبوط ہوتا ہے اور عشق کا اصول نر میں۔ ہر مخلوق میں تحرک اور تغیر کا آئین نر کے اندر متشکل ملتا ہے، استحکام اور قدامت پسندی ناری کے اندر۔ نر اپنی ناری میں، اپنی ہی جڑ، بنیاد اور استواری کو دیکھتا ہے۔ نر میں ناری کو اپنی برگ آوری اور شگفتگی نظر آتی ہے۔ ناری نیچے کو نمو کرتی ہے، ایک جڑ کی طرح، مرکز کی طرف، تاریکی اور اصل کی طرف۔ نر اوپر کو نمو کرتا ہے، تنے کی طرح، انکشاف اور روشنی اور اظہار کی طرف۔

نر اور ناری، جیسے کہ عشق اور آئین کی تجسیم کرتے ہیں۔ یہ دونوں متکامل اجزا ہوتے ہیں جسم میں دونوں تقریباً مشابہ ہیں، اور اعضائے تناسلی میں بھی ایک وحدت کی طرح ہیں۔ اعضائے تناسلی کے رشتے اور تقریباً وحدت سے شروع کر کے، محسوسات اور ذہن کی جانب سفر کرتے ہوئے، دونوں میں، نر میں اور ناری میں، ایک عظیم تر اختلاف اور باریک تر امتیاز پیدا ہوتا ہے، یہاں تک کہ دائرے کے دوسرے گھیر میں، خالص اظہار میں، دونوں پھر فی الواقع ایک ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ کوئی بھی خالص اظہار وحدتِ کامل کا نمونہ ہوتا ہے، دونوں ایک ہی روپ میں، جانِ پاک کے متحد کیے ہوئے۔

ہم ایک یا دوسری سمت سے آغاز کرتے ہیں، نر کی طرف سے یا ناری کی طرف سے۔ مگر ہم جس چیز کے طالب ہیں وہ دونوں کا اتحادِ کامل ہے۔ یہی جستجو ہر زندہ چیز کی جستجو ہے۔ فرداً فرداً اور اجتماعی طور پر ہر ایک نر اپنی عمیق ترین آرزو سے آغاز کرتا ہے، اپنے اور ناری کے درمیان وصلِ کامل کی آرزو کے ساتھ، تکمیل کی آرزو کے ساتھ، وہ تکمیلِ وجود جو اطمینان کی تکمیل اور اظہار کی تکمیل عطا کرے گی۔ ابھی کوئی بھی نر، وصلِ کامل کے مقام تک نہیں پہنچ سکتا، اپنے اور اپنی دلہن کے درمیان، چاہے وہ دلہن کوئی عورت ہو یا کوئی خیال، مگر وہ اس کے قریب قریب تو جا سکتا ہے اور ہر نئی پود اور قریب اور قریب تر ہو سکتی ہے۔

مگر اس کے لیے لازم ہے کہ پہلے نر اپنی منفرد ہستی کے فطری آئین کو احترام کے ساتھ جانے اور اس کے آگے دو زانو ہو۔ یہ بھی جانے کہ وہ خود بھی فطری آئین ہی کا ایک حصہ ہے، یہ بھی کہ خدا کے سامنے وہ ایک کچھ ہے اور خود خدا نہیں ہے۔ تبھی وہ صمیم قلب سے ذاتی طور پر کسی دوسرے کی فطرت کے آئین کو اپنی فطرت کے آئین سے علیحدہ تسلیم کر سکے گا اور یہ کہ خواہ وہ متخاصم ہوں، پھر بھی خدا کے عظیم آئین کا حصہ ہیں۔ یہی اپنے ہمسائے سے محبت کرنے کا مسیحی عمل ہے۔ یہی دوبارہ جنم لینے کے لیے مرنے کا مفہوم ہے اور آخر میں یہ کہ آدمی کے آئین میں اور اس کے ہمسائے کے آئین میں ایک وابستگی ہے، یہ کہ سب کچھ ایک ذات میں شامل ہے، جانِ پاک کے اندر۔

اس کے لیے ضروری ہے کہ ایک نر، اپنی ہستی کے فطری آئین کو جانے اور پھر ناری کے آئین کی جستجو کرے۔ جس کے ساتھ متکامل ہو کر اسے متواصل ہونا ہے۔ اس کے لیے یہ جاننا لازم ہے کہ وہ نصف ہے اور دوسرا نصف ناری ہے، یہ کہ وہ دو ہیں مگر "دو میں ایک" ہیں۔

اس کے لیے لازم ہے کہ اپنے آئین کے آگے احترام کے ساتھ معذرت خواہ ہو، اس کو معیت اور مسرت کے ساتھ معلوم کرے اور ناری کے آئین کے آگے بھی دوزانو ہو اور یہ معلوم کرے کہ دونوں عظیم آئین کے دائرے میں باہم ایک ہیں، عظیم سالمتی کے دائرے میں آشتی پذیر۔ اس حتمی علم سے ہی اس کا انتہائی فن نمودار ہوگا۔ یہ ایک ایسا فن ہوگا، جو اس کے آئین کو تسلیم کرے اور اسی کا اظہار کرے، ایک ایسا فن ہوگا جو اس کے اپنے اور ناری کے آئین کو، جو اس کی ہمسایہ ہے، تسلیم کرے۔ جو اُن کی مسرور ہم آغوشیوں اور کشمکشوں کا اظہار کرے اور ایک کی سپردگی کا۔ ایک ایسا فن ہوگا جس میں دو متصادم قسم کے آئینی اور ان کی کشمکش علم کے دائرے میں داخل ہوگی۔ اور انجام کار آشتی کا علم جس کا عمل میں لانا ابھی باقی ہے۔ کچھ لوگوں نے اس کی کوشش کی ہے اور انہی کاوشوں کا ثمر ہم تک پہنچا ہے مگر اس کا مکمل طور پر عمل میں آنا ابھی باقی ہے۔

مگر جب دونوں، نر اور ناری، ہاتھ ملاتے ہیں اور ایک ہوتے ہیں تو گلِ لالہ، رنگین گلِ لالہ کھل اٹھتا ہے اور جب دونوں ایک دوسرے کے گرد اپنے بازو حمائل کرتے ہیں تو چاندنی لپک کر سائے سے دوبدو ہو جاتی ہے۔ اور جب دونوں بال جھٹکتے ہیں تو پرندے چہچہانے لگتے ہیں اور جب دونوں لب بہ لب ہوتے ہیں تو ایک خوب صورت انسانی اظہار پھر سے سنائی دینے لگتا ہے اور یہی اصل چیز ہے۔

ایک اور ناول: ٹیس

"ٹیس آف دی ڈربرویلز" ہارڈی کا مشہور ترین ناول ہے، اگرچہ بہترین یقیناً نہیں۔ امریکی فلسفی جوّن ڈوئی سے جب پوچھا گیا کہ پچھلی نیم صدی کی ان کتابوں کا نام بتائیے جنھوں نے پوری دنیا کو سب سے زیادہ متاثر کیا تو اس کی فہرست میں "ٹیس" بھی شامل تھی۔ اردو میں کسی نہ کسی نے اس کا ترجمہ ضرور کیا ہوگا اگرچہ یہ بات کم سے کم مجھے یقین کے ساتھ معلوم نہیں کہ کس نے اور کب یہ کام کیا تھا! البتہ کرشن چندر نے ڈبلیو۔ زیڈ۔ احمد کے لیے جو فلم "من کی جیت" کے نام سے لکھی تھی، اسی ناول پر مبنی تھی۔ "ٹیس" کا ایک ذیلی عنوان بھی ہارڈی نے استعمال کیا تھا: ایک پاک عورت! ٹیس، ڈربرویلز نام کے گاؤں میں جہاں اسی نام کا ایک خاندان حاکم ہے، ایک غریب گھرانے کی لڑکی ہے اور بڑے گھر میں نوکری پر مجبور ہوتی ہے۔ بڑے گھر میں جس کا چشم و چراغ ایک اس کی طرف راغب ہوتا ہے اور اسے جنسی اطاعت

پر مجبور کرتا ہے، ٹیس حاملہ ہو جاتی ہے، ایک بچہ بھی پیدا ہوتا ہے مگر وہ شیرخوارگی میں مر جاتا ہے۔ ٹیس ایلک کی شہوانی مگر غیر ذمہ دار شخصیت سے مایوس ہو کر ایک ڈیری کی ملازمہ بن جاتی ہے اور ایک کلیسائی منتظم کے بیٹے اینجل کلیئر سے محبت کرنے لگتی ہے۔ شادی کی رات دونوں "باہمی اعترافات" کا آغاز کرتے ہیں اور ٹیس اینجل کی خطاؤں کو کوئی اہمیت نہیں دیتی مگر جب وہ اپنی "خطا" کا اعتراف کرتی ہے تو اینجل اسے چھوڑ جاتا ہے۔ اس دوران میں ایلک جو ایک متعصب قسم کا مبلغ بن چکا ہے، اسے پھر ملتا ہے اور وہ یہ سمجھ کر کہ اینجل اب لوٹنے کا نہیں، ٹیس پھر سے ایلک کو قبول کر لیتی ہے مگر اینجل اپنے رویے پر پشیمان ہو کر واپس آ جاتا ہے تو ٹیس کو اس پیچیدہ صورت حال میں اس کے سوا کوئی راستہ نظر نہیں آتا کہ وہ ایلک کو قتل کر دے اور خود پھانسی کے تختے پر چڑھ جائے۔ ناول میں اچھی خاصی جذباتیت ہے اور شاید اس کی مقبولیت کی وجہ بھی یہی ہو مگر لارنس نے اس ناول کا جس انداز سے تجزیہ کیا ہے، وہ ہارڈی کے فن اور فلسفے کی خوبیوں اور خرابیوں دونوں کو ایک اعلیٰ سطح پر واضح کرتا ہے۔

(مترجم)

(ہارڈی کے یہاں) جن عورتوں کو پسندیدگی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے وہ کسی حقیقی معنوں میں "ناری" نہیں کہی جا سکتیں۔ جیسے مسیحیت میں باکرہ پرستی کا رجحان اصل میں ناری پوجا کا روپ نہیں ہے مگر اس ناری کی پوجا ضرور ہے جو فاعل نہیں ہے، جو نر کا تختۂ مشق بنتی ہے۔ اسی لیے (اطلاوی معول) ہوتی جیسی کی باکرائیں مغموم نظر آتی ہیں۔

اسی طرح ٹیس کا آغاز ہوتا ہے، کسی مثبت چیز کی طرح نہیں جو سارے مقصد کی حامل ہو بلکہ نر کا تکملہ، تسلیم و رضا کا ایک پیکر ہے۔ اس کے اندر کی ناری منجمد ہو چکی ہے۔ پھر ایلک آ نکلتا ہے اور اس پر متصرف ہو جاتا ہے۔ ٹیس اپنی تکمیل کی آرزو اس نر کے ذریعے چاہتی ہے جو اس پر غالب آ جاتے، اسے اپنے آپ سے الگ کیے جانے اور کسی نر کا ضمیمہ بننے کی تمنا ہے، وہ دعزیت کے باوجود، ایک قدیم شاخ سے تعلق رکھتی ہے۔ اور دوسری ہستی کے احترام کی اشرافی خصوصیت کی حامل ہے۔ وہ دوسرے شخص کو اپنی ذات کی توسیع کی شکل میں نہیں دیکھتی۔ بلکہ ایک ایسی کائنات میں زندہ ہے جس کا مرکز اور محور اس کی اپنی ذات ہو۔ وہ جانتی ہے کہ دوسرے لوگ اس سے باہر کی چیز ہیں۔ اس بات میں وہ طبقۂ اشراف کی ایک رکن ہے اور شخص دیگر کی جانب اس کے رویے سے انفعالیت جنم لیتی ہے۔ یہ وہ انفعالی خصوصیت نہیں جو (ہارڈی کی) دوسری ہیروئنوں میں میں پائی جاتی ہے جیسے "جنگل کے لوگ" کی لڑکی ہیں جو اس لیے انفعالی ہے کہ ننھی منی سی ہے۔

ٹیس انفعالی ہے، خود کو قبول کرنے کی بنا پر جو ایک سچی اشرافی خصوصیت ہے۔ یہ خود قبولیت اپنے آپ سے بے پروائی کی حد تک چلی جاتی ہے۔ اُسے علم ہے کہ وہ ایک ناقابل تردید حد تک "خود" ہے اور یہ بھی کہ دوسرے لوگ دوسرے ہیں، وہ خود نہیں۔ یہ ایک نایاب خصوصیت ہے۔ ایک عورت کے لیے بھی اور ایک ایسے تمدّن میں جو اس قدر ناسازی ہو، ایک کمزوری بھی۔

ٹیس کسی وقت بھی کسی کو بدلنے یا مختلف بنانے کی کوشش نہیں کرتی۔ ایلک اسے اپنی خواہش کی مجسم تکمیل کی طرح دیکھتا ہے یا ایک ایسی چیز کی طرح جو اس کی ملکیت ہو۔ وہ اس کے تصور میں اس کے ماسوا کوئی وجود نہیں رکھتی، نہ اس ہستی سے الگ کوئی ہستی ہو سکتی ہے کیونکہ وہ اس کی خواہش کی تجسیم ہے۔

مردوں میں دنیا کی جانب یہ رویّہ بہت عام اور فطری ہے مگر ایلک پر اس کا اطلاق صرف اس کی خواہش کے سلسلے میں ہوتا ہے۔ وہ بس اسی کی فکر میں ہے۔ ایسا آدمی ایک کیڑے کی طرح ناری کے ساتھ چپک جاتا ہے۔

نر کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ کسی مقصد کے حل کو اس کی تکمیل تک پہنچائے۔ اور یہ بھی کہ ناری میں قوتِ محرکہ کی جستجو کرے اور اس کو حصولِ مقصد تک لے جائے۔ اپنے حواس میں کوئی جبلت وارد کرے اور اس کو اظہار کی صورت میں صادر کرے۔

مگر ایلک یہ نہیں کرتا وہ اپنے انداز میں کافی حد تک ایک نر ہے۔ مگر محض جسمانی طور پر، ساخت کے اعتبار سے وہ "خود ماتحتی" کے اصول کا دشمن ہے جبکہ یہ اصول ہر مرد کے خمیر میں ہوتا ہے۔ یہی اصول ہے جو مرد سے، ایک سچے نر سے، اپنے فرض کا ایفا کراتا ہے جس بھی قیمت پر ممکن ہو۔ ایک مرد اسی وقت صحیح معنوں میں مرد ہوتا ہے جب وہ کوئی ایسا مقصد حاصل کر رہا ہو جو اس نے اپنے لیے منتخب کیا ہے۔ چنانچہ یہ اصول محض "خود ماتحتی" کا اصول نہیں، بلکہ تسلسل اور نمو کا اصول بھی ہے۔ محض اس وقت جب اس پر ضرورت سے زیادہ، اصرار کیا جائے، جیسا کہ مسیحیت میں ہوتا ہے تو یہ ذات کی قربانی کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اور ایلک میں خود کو قربان کرنے کے خلاف جو مزاحمت ہے، وہ اسے ایک فرد پرست، خود پرست آدمی نہیں بناتی بلکہ ایک غیر فرد، نامکمل اور پارہ پارہ بناتی ہے۔

ایلک کے خمیر میں لگتا ہے کہ اسے اپنی ذات کے اندر کسی قسم کے ارتقا کے خلاف ایک عناد ہے۔ پھر بھی وہ ساری قوّت کے ساتھ عورت میں تحریک کا سرچشمہ تلاش کرتا ہے۔ اس امر میں وہ مستثنیٰ ہے۔ درحقیقت کوئی عام آدمی ٹیس کو فریب نہیں دے سکتا تھا۔ اگر اُس کے

کوئی ناجائز بچہ بھی ہو جاتا، کسی اور کا مثلاً اینجل کلیر کا، تب بھی وہ پارہ پارہ ہو سکتی تھی جیسے کہ ایلک کے ساتھ تعلق کی وجہ سے ہو گئی۔ کیونکہ ایک کسی عورت کے اندر چھپی ہوئی ناری کے چند ایک حقیقی سرچشموں تک پہنچ سکتا تھا۔ اور ان سے مفاد حاصل کر سکتا تھا۔ "دیوانی دنیا سے دور" کا ٹرائے بھی یہ کر سکتا تھا۔ اور جیسا کہ عورت کو جبلی طور پر معلوم ہے، ایسے مرد بہت کم ہوتے ہیں۔ اسی لیے وہ ایک عورت پر غلبہ حاصل کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ وہ اس کی ہستی کی گہرائی سے اس کا جوہر کشید کر سکتے ہیں۔

اور جو کچھ وہ کشید کرتے ہیں، اس سے غداری کرتے ہیں۔ ایک فطری نر جو کچھ بھی ناری کے سرچشمے سے کشید کرتا ہے، جبلت جو اس کی ذات میں وارد ہوتی ہے، تو وہ اس کو اپنی ہستی میں صادر کر دیتا ہے، اظہار میں، حرکت میں، عمل میں، عبارت میں۔ مگر ٹرائے اور ایلک نے جو کچھ وصول کیا، انھوں نے اس کو اپنے حواس کی تسکین جانا۔ کسی مسخ شدہ ارادے نے ان کو اس کے سامنے دوزانو ہونے سے باز رکھا، اس کا آلۂ کار نہ بننے دیا۔

یہی باعث تھا کہ ٹیس، ایلک کے ہاتھوں پارہ پارہ ہو گئی اور اسی وجہ سے اس نے آخر میں اسے قتل کر دیا۔ قتل بُری طرح پیش کیا گیا ہے اور کتاب کا مجموعی طور پر ستیاناس ہو گیا ہے۔ محض مصنف کے طرزِ فکر کی وجہ سے، اس کے کمزور مگر خود سر نظریۂ وجود کی بنا پر۔ تاہم قتل سچا ہے اور ساری کتاب اپنے تصور میں صادق ہے۔

اینجل کلیر کی خصوصیات ایلک سے بالکل متضاد ہیں۔ ایلک کے نزدیک بس اس کے اندر کی ناری ایک چیز ہے جو اس کو تسلیم ہے۔ جسم حواس یا وہ چیز جس میں ناری اس کی اور وہ ناری کا شریک ہے۔ اینجل کلیر کے نزدیک اس کے اندر کی ناری کراہت کا باعث ہے۔ جسم، حواس یا وہ چیز جس میں اسے ناری سے شرکت کرنا ہوگی، اس کے لیے پستی کا موجب ہے۔ فی الاصل وہ چاہتا ہے کہ عورت کی جبلت خود میں وارد تو کرے مگر جسم کے ذریعے نہیں۔ اس کی سوچ نے اسے مسیحیت کا ناقد بنا دیا ہے جب کہ اس کی عمیق تر جبلت کی ہدایت ہے کہ وہ اس سے زیادہ جسم کا منکر نہ بنے۔ اس کی ہستی تعطل کی حالت میں ہے جس نے اسے مقصد سے محروم کر رکھا ہے، اسی کی مدد سے وہ اس نامردانہ صورتِ حال میں زور لگا کر باہر نکل سکتا تھا۔ مگر وہ ضروری سمجھتا ہے کہ عورت کو ایک اصول کی سطح پر قبول کرے، جسم کی شکل میں نہیں۔ خود عورت اس کے نزدیک ایک پستی ہے۔ اس کے ساتھ ازدواج، جسم کی سطح پر ازدواج کے لیے لازم ہے کہ وہ اپنے برہمچاری پن کو شکست دے، اپنے ذہن پر تنا ہوا تقدس کا پردہ چاک کرے۔ اپنی خالص مذکریت، یکتائی اور جداگانہ تکمیل کو چھوڑ کر جسم کے تپتے ہوئے انتشار میں اتر پڑے۔ یہ سب

اس کے نزدیک قابل اعتراض ہے۔ پھر بھی اس کا جسم، اس کی زندگی اس سے کہیں زیادہ مضبوط ہے۔

آخر وہ ہے کون کہ خالص نر بن جائے اور ناری کے وجود سے انکار کر دے؟ خالق کائنات اس سے سوال کرتا ہے۔ کیا نر ہی بلا شرکت غیرے زندگی کا کُل ہے؟ کیا وہ زندگی کا منتہا یا اس کا بالاتر حصہ ہے؟ اینجل کلیئر یونہی سوچتا ہے جیسے مسیح نے سوچا تھا۔

مگر یوں نہیں ہے جیسا کہ اسے معلوم ہوگا۔ زندگی ”دو ہیں ایک“ ہے، نر اور ناری۔ اور کوئی ایک حصہ دوسرے سے بڑا نہیں۔

یہ اینجل کلیئر کا قصور نہیں کہ وہ ٹیس کے پاس نہیں جا سکتا جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ، اس کے لفظوں میں، آلودہ ہو چکی ہے۔ یہ نتیجہ ہے صدیوں کی مسیحی تربیت کا جس نے اس کے اندر ناری سے کراہت پیدا کر دی ہے اور اپنے اندر کی ہر چیز سے جس کا ناری سے رشتہ ہے۔ اپنے مسیحی مفہوم کی بنا پر وہ ناری کو محض ایک نوکرانی، خادمہ اور نر کے لیے ایک روحِ مباشر تصور کرتا تھا۔ اسے خیال بھی نہیں تھا کہ ایک ایسی چیز بھی وجود رکھتی ہے جو مثبت مؤنث ہے، ناری۔ ایک دوسرا عظیم اصول جو اس کے مذکر اصول کے معادل ہے۔ وہ دنیا کو ایک ہی قوت، مذکر اصول پر مشتمل تصور کرتا تھا۔

یہی تصور تھا جو پہلے سے بوتی چیلی میں پیدا ہو چکا تھا، تبھی تو اس کی مقدس دوشیزہ اس قدر سوگوار ہے۔ یہی تصور تھا جو ٹرنر کی تصاویر میں جو مکمل طور پر بے جسم ہیں، انتہا کو پہنچا تھا۔ اور یہی پچھلی پود کے عظیم سائنس دانوں اور مفکروں کے یہاں بھی موجود تھا۔ حتیٰ کہ ڈارون، سپنسر اور ہکسلے میں بھی۔ مؤخر الذکر لوگوں نے تو ارتقا کو بھی ایک ایسی چیز یا اصول سمجھا جو وقت کے ایک سرے سے چلا اور اکیلے ہی زمانے کا سفر طے کر گیا۔ مگر اصول ایک نہیں، دو ہیں، پیہم سفر میں، مل جانے کی خاطر اور دونوں میں سے ہر ایک کا ہر قدم ان کے درمیانی فاصلے کو کم کرتا ہے۔ اور نفا جس سے سپنسر اتنا خوف زدہ تھا، ہمارے لیے ایک دلہن کی طرح ہے۔ اور انسان کی فریاد خلا میں سفر کرنے کو نہیں گونجتی۔ عورت کے پاس جانے کو گونجتی ہے، جسے ہم نہیں جانتے۔

یہ ٹیس کو معلوم تھا۔ غیر شعوری طور پر۔ وہ ایک نجیب روح تھی جس کو نسل در نسل اپنی ذات کی برقراری کا یقین حاصل تھا۔ وہ امداد کر سکتی تھی، امداد کی طالب نہ تھی۔ دے سکتی تھی، لے نہ سکتی تھی۔ وہ کسی دوسرے کی ضرورتوں کا خیال کر سکتی تھی مگر دوسرا، کوئی بھی دوسرا، ماسوا ایک نجیب شخص کے (اور نجیب کوئی دوسرا کبھی نہیں ہوتا) اس کی ضرورتوں کا خیال نہیں کر سکتا تھا۔

چنانچہ صرف ایک نجیب شخص کو ”ہمسائے“ کا، کسی دوسرے شخص کا، کوئی حقیقی اور زندہ احساس ہو سکتا ہے، جسے اپنی ذات کو ختم کرنے کی عادت ہوتی ہے، اپنے آپ کو دوسرے شخص کے سامنے بالکل غائب کر دینا، یہاں تک کہ اب وہ اپنی قوتِ سبقت کو زیادہ تر زائل کر چکا ہے

اور تقریباً ایک تن تنہا۔ غیر متعلق اور عام آدمی کی ابھرتی ہوئی انا کے بغیر زندہ ہے۔ کیونکہ اس نے فطرت کو دوسرے شخص کے لیے اپنے قابو میں کر لیا ہے، تاکہ اسے اپنی ذات سے باہر رکھ سکے۔

اور ٹیس اپنے تن سے منفور، اس گہری ناری سے گریزاں جو وہ خود تھی کیونکہ ایک نے اس کے سرچشمے سے غداری کی تھی، اب اینجل کلیئر سے رابطۂ عشق میں گرفتار تھی جو خود اس سے منفور تھا اور تن کو حقارت کی نظر سے دیکھتا تھا۔ ٹیس کو ایک سے نفرت نہیں تھی، اس نے تو وہی کچھ کیا جو ہر ایک مرد کرتا ہے اور اگر خود اس کے ساتھ کیا ہے تو یہ اس کا اپنا خیال ہی تو ہے۔ ٹیس تصور بھی نہیں کر سکتی تھی کہ ایک اس کے سلسلے میں کوئی انسانی فریضہ بھی رکھتا ہے۔

اسی طرح اینجل کلیئر بھی تھا، ایک ہی کی طرح۔ وہ اس کی بے حد ممنون تھی کہ اسی نے اس کو آلودگی کی مایوسی سے نجات دی تھی اور حیرت زدہ تنہائی سے، مگر جب اس نے ٹیس کو مجرم گردانا تو وہ کوئی فریاد نہ کر سکی، کوئی جواب نہ دے سکی۔ کیونکہ وہ سمجھتی تھی کہ اس کی نیکی پر میرا کوئی حق نہیں۔ وہ تنہا کھڑی تھی۔

ناری اس کے اندر مضبوط تھی، وہ جو کچھ بھی تھی، خود تھی مگر بے مقام تھی، اپنے عنصر اور اپنے زمانے سے بالکل ایک کنارے پر۔ تبھی اس کا تجربہ کامل تھا۔ اسی وجہ سے وہ اس درجہ مغلوب تھی۔ وہ شروع سے ہی اپنی شخصیت میں تھک چکی تھی۔ ہم اپنے ساتھیوں سے کچھ لے کر ہی تازہ اور زندہ رہتے ہیں۔ ٹیس خود ایک ناری تھی، اپنے باطن میں ایک عورت۔

اس کے اندر کی ناری نڈر تھی، ناقابل تغیر۔ وہ اپنے آپ سے کاملاً باوفا تھی مگر اپنی طویل تربیت کی وجہ سے جو ایک غیر انسانی 'انسانیت' پیدا ہو جاتی ہے وہ اس سے محفوظ تھی اگرچہ ایک سے اس کی کوئی رشتے داری نہ تھی، پھر بھی کتاب کے اندر وہ ہمیشہ اس کے ساتھ رشتے داری کی خصوصیت کا حامل تھا یعنی تھا کہ جیسے کوئی رشتے دار ہی، کوئی اصیل و نجیب شخص ہی اس کے قریب آ سکتا تھا۔ اور یہی اس کی بربادی کا باعث تھا۔ اینجل کلیئر کبھی اس تک نہیں پہنچ سکتا تھا۔ اس کے لیے کسی جسمانی اصیل کی ضرورت تھی۔ وہ اپنے شوہر اینجل کلیئر کے ساتھ زندگی بسر کر سکتی تھی، اسپردگی کی حالت میں، جیسے سکتے میں ہو۔ اور ایک نے اسے مجبور کیا کہ خود کو دریافت کرے، اس کو دریافت کرے۔ وہ اس کے قریب جا پہنچا جو کلیئر سے کبھی نہ ہو سکتا۔ اسی لیے ٹیس نے اسے قتل کر دیا۔ وہ جو کچھ بھی تھی، خود تھی!

اور جس طرح اصالت کے اصول نے ٹیس کو تنہا کر دیا تھا، اسی طرح ایک ڈربرولز کو بھی تنہا کر دیا تھا کیونکہ گو ہارڈی نے نوجوان غدار کو ایک پیچ قسم کا فرد بنا کے پیش کیا ہے، غیر شعوری طور پر فن کار کے انتہائی انصاف ساتھ، اس نے اسے اصیل و نجیب بنا دیا ہے۔ (اپنے ناول لاڈڈیسین

کے کردار، ڈی میٹنس کی طرح "دی جنگل کے ووگ" کے کردار) ڈاکٹر فنطر ہیٹرز کی طرح، یا ڈولانی دنیا سے دور" کے کردار) سارجنٹ ٹرانے کی طرح۔ ذہن کار کی اس کمزوری کے لیے ایک دوسری جگہ لارنس نے ایک فرانسیسی اصطلاح Predilection d'artiste pour l'aristocrat یعنی "فنکار کا نجابت کی سمت میلان" استعمال کی ہے۔ (مترجم) مگر اس میں اس تھکن یا ماندگی کا احساس نہیں تھا جو ہارڈی کے ذہن میں طبقۂ اشراف کے لیے مخصوص تھا۔ بلکہ اس میں اپنے طبقے کی حقیقی اور باطنی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔

قدیم نسب کے مرد بھی قدیم عورتوں کی طرح ہوتے ہیں؛ بنی نوع انسان کے ساتھ بالعموم ان کا کوئی خاص رابطہ نہیں ہوتا۔ وہ از حد ذاتی قسم کے افراد ہوتے ہیں۔ نسلاً بعد نسلاً ان کو عادت ہو چکی ہے کہ اپنی خواہشات کو اپنا انتہائی آئین سمجھیں۔ وہ رسمی اخلاقیات میں مقید نہیں ہوتے کیونکہ انھوں نے خود کو اپنا ضابطہ قرار دے رکھا ہے۔ شخصِ دیگر ہمیشہ ان کے تخیل میں ایک پُرشکوہ منظر کی طرح ہوتا ہے۔ وہ ان کے لیے ہمیشہ موجود ہے مگر ایک ایسا موجود جو خود اُن سے الگ کوئی چیز ہو۔

یہیں سے ان کی ناگزیر تنہائی، اشرافیہ کی علیحدگی جنم لیتی ہے۔ صدیوں کے دوران اس کا ایک ہی ہدف رہا ہے کہ خود کو علیٰحدہ رکھے۔ بالآخر وہ اپنے آپ کو، اپنی فطرت کے عین مطابق کٹا ہوا دیکھتا ہے۔

تب یا تو اسے اپنی راہ پر چلنا چاہیے یا پھر اس کو بنی نوع انسان کا دوبارہ اتحاد کرنا ہوگا۔ یا تو اسے ایک نامکمل فرد پرست بننا پڑے گا جیسے ڈی سٹینسی، یا پھر مشہور روسی امرا کی طرح ایک وحشی انسانیت پرست مصلح بننا ہوگا۔

اس لیے کہ اشراف سے چونکہ تمام قوتِ حاکمہ بتدریج چھن چکی ہے اور چونکہ روایت کے مطابق، خلقی رجحانات کی بنا پر وہ ماسوا حکومت کے کسی اور شغل کی طرف راغب نہیں ہوتا، تو پھر اس قوت کو جو اس میں ہے اور جو اس میں آجاتی ہے، وہ کس طرح استعمال کرے؟

نسل اور طویل تربیت کے بل بوتے پر وہ ایک مکمل آلۂ کار ہے۔ اسے معلوم ہے، جیسے خالص نسل کی ہر چیز کو معلوم ہے، کہ اس کی جڑ بنیاد ناری میں ہے۔ وہ عورت کی ذات میں قوتِ متحرکہ کو تلاش کرتا ہے اور یہ اسے مل جاتے تو اب اس کے ساتھ اس کا کوئی تعلق نہیں۔ مگر جمہوریت اور نیچ پن کے اس دور میں کوئی ایسا ذریعہ موجود نہیں کہ اس قوت کو حرکت میں، اظہار میں یا کلام میں منتقل کیا جا سکے۔ لہٰذا بے اطمینانی کی ایک مستقل چبھن ہے، ایک دائمی تلاش ہے، ایک کے بعد دوسری عورت کی۔ کیونکہ جب بھی جبلت تازہ دم ہوتی ہے تو ہر چیز درست معلوم ہوتی ہے۔

یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ایک اصیل شخص میں ایک خاص قسم کی تھکن ہو جو اس کو بے مقصد اور شر کا ایک پیکر بنا کے رکھ دے، موت کی ایک صورت کی طرح۔ لگتا ہے کہ مینسٹن اور ٹرائے ہیں، فنطر پیٹرز اور

ایک میں کوئی اچھی چیز تھی جو فاسد ہو چکی ہے۔ بالکل ایسے جیسے اینجل کلیئر کے باطن میں، ایک دوسری سمت سے، ایک اچھی چیز خراب ہو چکی ہے۔

خرابی کی کوئی انتہا نہیں ہوتی، دوسری قسم کی انتہا کے بغیر۔ اگر ناری کے اصول سے سنگریت کا پاک سازانہ دپیوریٹن، تصور اتنا بے قابو نہ ہو جاتا کہ صرف نر کا اصول، خیر عامہ، خیر مجرد اور خیر اجتماعی جو مدتم اپنے ہمسائے سے اپنی طرح محبت کرو گے، قسم کے اقوال میں مجسم کیا گیا ہے، اگر محض یہی تصور موجود ہوتا تو دوسری قسم کا لاابالی ٹائپ بھی پیدا نہ ہوتا جو کہتا ہے کہ آدمی میں ناری کا اصول دائم ہے۔ اور تمام تجرید، تمام خیر، تمام اجتماعی ارتفاع، اجتماع کے جملہ خیالات محض ایک گھٹیا قسم کی بزدلی ہیں۔ اور یہ کہ انسان محض لذت کے سہارے، حواس کے ذریعے لذت اور حواس میں ختم ہونے والی لذت کے ذریعے زندہ رہتا ہے۔ یا اس سے بہتر صورت میں، اگر انتہائی لاابالی ٹائپ پیدا نہ ہوتا تو انتہائی اصلاح کی ضرورت بھی پیش نہ آتی اور پاک سازانہ اخلاقیات کا وجود قائم نہ ہوتا۔

ایک انتہا سے دوسری انتہا جنم لیتی ہے۔ اینجل کلیئر اور ایلک کے لیے یہ بات ناگزیر ہے کہ دونوں مل کر اس عورت کو تباہ کر دیں جس سے دونوں کو عشق ہے۔ دونوں اس کے ساتھ انتہائی خرابی کرتے ہیں چنانچہ وہ تباہ ہو جاتی ہے۔

کتاب بے حد غیر یقینی مہارت کے ساتھ لکھی گئی ہے اور اس لیے ناقص اور نکمی ہو چکی ہے۔ پھر بھی اس میں عظیم ترین المیہ کے عناصر شامل ہیں۔ ایک جس نے اپنے اندر کے نر کو مار دیا ہے، جیسے کلٹم نیسٹرا نے، اور سیٹیز کے لیے علامتی طور پر، ایگامیمنن کو مار دیا تھا۔ اینجل کلیئر جس نے اپنے اندر کی ناری کو ختم کر دیا ہے جیسے اورسٹیز نے کلٹم نیسٹرا کو ختم کر دیا تھا اور ٹیس یعنی ناری اور زندگی جسے اجتماعی آئین کی رو سے ایک میکانکی تقدیر نے تباہ کر دیا۔

یہاں آشتی کی کوئی صورت نہیں۔ ٹیس، اینجل کلیئر اور ایلک جیسے سب مرحوم ہو چکے ہیں۔ کیونکہ اینجل کلیئر بھی جو بظاہر زندہ ہے ایک "بلند گو" سے زیادہ، ایک پرزۂ کاغذ سے زیادہ، کچھ بھی نہیں، اس کی ہستی محض وعظ و تبلیغ کے لیے رہ گئی ہے۔

آشتی کی کوئی صورت نہیں، صرف موت ہے۔ اور یوں ہارڈی اپنا مقدمہ پیش کرتا ہے جو کسی طرح بھی شعوری طور پر لکھی ہوئی مابعد الطبیعیات کے مطابق نہیں ہے۔ مگر جو ایسا بیان ہے کہ انسان نے کس طرح گمراہ اور فاسد ہو کر اپنے سر پر موت کو سوار کیا ہے، کیسے آئین کی خلاف ورزی کی ہے، کیسے اپنی حد سے گزر کر اپنی مذکر آنا میں اتنا مبالغہ کیا ہے کہ خدا کو موقوف کر دیا ہے اور موت کو بطورِ انعام حاصل کیا ہے۔ بلاشبہ ہماری مذکرانہ کدوکاوش کے حد سے بڑھے ہوئے کارنامے ہماری بہتر نجات کے لیے مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔

صقلیہ کا ایک ناول

صقلیہ یعنی سِسلی کے ادیب جوانی ورگا (۱۸۴۰-۱۹۲۲) جس کے دو افسانوی مجموعوں کا لارنس نے انگریزی میں ترجمہ کیا تھا ("کسانوں کی جواں مردی" کا دیباچہ بھی اس کی ممتاز تنقیدی تحریروں میں سے ہے) اس کے آخری مکمل ناول MASTRO-DON GESUALDO (اُستاد صاحب ژیسوالدو) کا بھی اس نے ترجمہ کیا ہے اور اس پر ذیل کا مقالہ لکھا ہے (اس مقالے کی ایک طویل تر اور بقول ہیری ٹی مور "بہتر صورت" PHOENIX II میں شامل ہے مگر ترجمے کے لیے اسی کو مناسب سمجھا گیا) ورگا کا شمار جدید اطالوی ادب کے پیشرووں میں ہوتا ہے، اس نے اطالوی فکشن کو ایک طرف ماتیلڈا سیراؤ کی زنانہ جذبات زدگی اور دوسری طرف دانونتزیو (D'ANNUNZIO) کے مرغوب کُن رومانی تخیلاتی انداز سے نجات دلائی، اور اطالوی تحریک VERISMO (صداقت پسندی) کا امام کہلایا اگرچہ خود اس کو کسی قسم کے اِزم سے کوئی سروکار نہ تھا۔ "فن پارے کسی اِزم سے تخلیق نہیں ہوتے۔ ان کی اہمیت اس وجہ سے ہوتی ہے کہ وہ تخلیق کیے جاتے ہیں۔" بہرحال وطن کو واپسی کے بعد جب اس نے صقلیہ کے مچھیروں اور کسانوں پر افسانے لکھنے شروع کیے۔ اور بعد میں دو ناول بھی جن میں سے ایک I MALAVOGLIA (امریکی ترجمہ HOUSE BY THE MEDLAR TREE ۱۸۸۲ء) ہے، اور دوسرا "ژیسوالدو"۔ ایک تیسرا ناول بھی شروع کیا گیا مگر ورگا اسے اپنی زندگی کے آخری بیس سالوں میں مکمل نہ کر سکا۔ اور یوں بالزاک کے انداز میں اس کا ایک اطالوی یا صِقلی "انسانی طربیہ" (ناولوں کا ایک ایسا جامع سلسلہ جس میں پورے مُلک کی سماجی تصویر ہو) لکھنے کا منصوبہ پورا نہ ہو سکا۔ تاہم "استاد صاحب ژیسوالدو" ایک باوقار اور بلند بیں "کسان کے عروج و زوال کی بے نظیر کہانی ہے جس نے معماری کا پیشہ اختیار کر کے اس میں بے حد امتیاز پیدا کیا مگر جس کی مادی آسودگی نے اُس کو اپنے عزیزوں اور ہمسایوں سے علیحدہ کر کے رکھ دیا۔ لارنس کا مقالہ ورگا کے مقام کو، اطالوی اور اورپائی ادب کے تناظر میں متعین کرنے کی ایک زبردست

کوشش بھی ہے اور ناول کے فن اور معنویت کے بارے میں ایک عملی مظاہرہ بھی۔

ورگا کو اطالوی ادب کی تاریخ میں بالعموم (چند ایک اختلافات کے باوجود) "مانتزونی" (MANZONI ۱۷۸۵-۱۸۷۳ء) کے بعد سب سے بڑا ناول اور افسانہ نگار قرار دیا گیا ہے اور لارنس نے اپنے مقالے کے شروع میں جس طرح مانتزونی کا ذکر کیا ہے، خود ورگا کو سمجھنے کے لیے بے حد ضروری ہے۔ اطالوی فلسفی اور ناقد کروچے بھی لارنس سے متفق ہے کہ عالمی ادب میں مانتزونی کو اُس کا جائز مقام نہیں مل سکا۔ اگرچہ جرمنی میں گوئٹے اور فرانس میں بالزاک نے اس کی خاصی قدردانی کی ہے۔ انگلستان میں اُسے بالعموم والٹر سکاٹ کا محض ایک مقلد قرار دے کر نظرانداز کر دیا گیا ہے۔ اگرچہ خود سکاٹ کی اپنی رائے بہت مختلف تھی، جیسا کہ ہنگری کے بے مثال ناقد لوکاچ نے اپنی تصنیف "تاریخی ناول" میں لکھا ہے کہ جب میلان شہر میں دونوں کی ملاقات کے موقع پر مانتزونی نے خود کو سکاٹ کا شاگرد کہا تو سکاٹ کا کہنا تھا کہ "پھر اس صورت میں میرا سب سے بڑا کارنامہ تم ہو۔" یہ حکایت درست ہو نہ ہو، یہ بات ضرور ظاہر کرتی ہے کہ مانتزونی محض ایک مقلد نہیں، اور سکاٹ کے کسی ناول سے مانتزونی کے واحد ناول "پیمانِ عروسی" کی مشابہت ہے بھی تو ایک ایسے ناول سے، جو سکاٹ نے اس کے بعد لکھا۔ اس واحد ناول کے علاوہ اس نے کچھ شاعری، ڈراما، تنقید اور لسانیات بھی لکھی ہے (نپولین پر اس کا مرثیہ جرمن زبان میں گوئٹے نے اور انگریزی زبان میں گلیڈسٹن نے ترجمہ کیا) وہ خود انگریزی اور فرانسیسی ادب میں ایک رچا ہوا ذوق رکھتا تھا اور اس نے والٹیر کے تعقل کو، فرانسیسی انقلاب کی عوامیت کو اور اپنے رومن کیتھولک مذہب کو جس کامیاب طریقے سے اپنے ناول میں یک جان کیا ہے، وہ ایک حیرت انگیز کارنامہ ہے۔ ایڈگر ایلن پو نے اس کو "ناول نگاری میں ایک نئے اسلوب کا آغاز" قرار دیا ہے، اور فرانسیسی شاعر لامارتین نے ان تین چار کتابوں میں شامل کیا ہے جو اس نے اپنی ساری زندگی میں "مسحورکن کشش کے ساتھ" پڑھیں۔ ستاندال نے البتہ اس کی عام تعریف کو "ضرورت سے زیادہ" سمجھا ہے۔ اور انگریزی زبان کے ناقد بالعموم اس پر توجہ نہیں کرتے۔ لارنس کے اس مقالے کی ابتدا چونکہ مانتزونی سے ہوتی ہے، جس کا ورگا سے ایک معین رشتہ ہے، اس لیے یہاں اس کا تذکرہ بھی لازم تھا ——— مترجم۔

یہ بات عجیب لگتی ہے کہ جدید اطالوی ادب نے یورپ کے ذہن پر اتنا کم اثر چھوڑا ہے۔ سو سال پہلے جب مانتزونی کا "پیمانِ عروسی" شائع ہوا تھا تو اسے پورے یورپ کی تحسین نصیب ہوتی تھی۔ والٹر سکاٹ اور بائرن کے ساتھ مانتزونی بھی یورپ کے لیے رومان کا علمبردار کہلایا تھا۔ پھر بھی سکاٹ اور بائرن کے سامنے مانتزونی

اب کہاں ہے؟ "پیمانِ عروسی" کو برائے نام ایک کلاسیک کہہ دیا جاتا ہے بلکہ بالعموم محض اسی کو "واحد اطالوی کلاسیکی ناول" قرار دیا جاتا ہے۔ ادب کے نصابوں میں اس کی شمولیت ضروری ہے مگر اسے پڑھتا کون ہے؟ حتیٰ کہ اٹلی میں بھی اسے کون پڑھتا ہے؟[1] اور پھر میری رائے میں اب تک جتنے بھی عمدہ اور دلچسپ ترین ناول لکھے جا چکے ہیں، ان میں "پیمانِ عروسی" کا شمول ضروری ہے۔ یقیناً یہ کتاب سکاٹ کے "آئیون ہو" (جو بارھویں صدی کے انگلستان اور سکاچستان کے بارے میں ایک تاریخی ناول ہے، اس کی فلم سے زیادہ لوگ واقف ہیں) یا برناردیں دا سیں پیئر کے "پول اور ورژنی" (۱۷۸۷ء میں لکھا ہوا ایک فرانسیسی رومان جو فرانسیسی عوام کی طرح پنولین کو بھی بے حد پسند تھا۔ اس نے اسے "روح کی زبان" تک کہہ دیا ہے) یا گیٹے کے (نیم سوانحی اور بے حد جذباتی ناول) ورتھر (جس کے اردو میں دو ترجمے ہو چکے ہیں، ورتھر کی داستانِ غم، اور داستانِ مصیبت) — ان سب کتابوں سے عظیم تر ہے۔ پھر بھی اسے کوئی کیوں نہیں پڑھتا؟ اور یہ ایک غیر دلچسپ چیز کیوں لگتی ہے؟[2] جب میں نے اس کا ایک اچھا خاصا انگریزی ترجمہ (اپنی معاصر افسانہ نگار اور لارنس کے دوست مڈلٹن مری کی بیوی) کیتھرین مینسفیلڈ کو دیا تو مجھے یہ سن کر سخت حیرت ہوئی، جب اس نے کہا یہ تو مجھ سے پڑھا ہی نہیں جا سکا، بہت لمبا اور بیزار کن ہے۔[3]

یہی کیفیت جووانی ورگا کے ساتھ ہے جس کو مانتزونی کے بعد اطالیہ کا سب سے بڑا ناول نگار تسلیم کیا جاتا ہے

---

[1] بیسویں صدی کے اطالیہ میں "پیمانِ عروسی" کی بے پناہ مقبولیت شاید لارنس کے اس مقالے کے بعد شروع ہوئی ہو۔ ۱۹۵۰ء تک اس کے کوئی ۵۰۰ ایڈیشن چھپ چکے تھے۔ دنیا کی بیشتر زبانوں میں بشمول چینی (مگر ماسوائے اردو) اس کا ترجمہ ہو چکا تھا۔ اس پر ایک غنائیہ اور تین فلمیں تیار ہو چکی تھیں اور کم از کم سات ڈرامے اس کے کسی نہ کسی حصے پر مبنی تھے۔ اس پر بے شمار "تفسیریں" لکھی جا چکی ہیں جن سے ایک پورا کتب خانہ بھرا پڑا ہے۔ بچوں کے درس میں شامل ہونے کے علاوہ، تسکانی کے کسان بھی اس کے صفحوں کے صفحے زبانی سنا دیتے ہیں اور اخباروں میں روز اس کا کوئی نہ کوئی جملہ نظر آجاتا ہے۔ تورین کی پارلیمان میں حزبِ موافق اور حزبِ مخالف دونوں اس کے اقتباسات دیتے ہیں اور ۱۹۴۸ء میں جب اطالوی اشتراکی قائد تولیاتی پر ایک قاتلانہ حملہ ہوا تو ٹریڈ یونین کے رہبر نے مانتزونی کے ایک قول سے اپنی تقریر کا آغاز کیا (ملاحظہ ہو کولکوہون کے ترجمے کا اختتامیہ)۔

[2] اس کی وجوہات میں سے ایک تو یہ کہا جاتا ہے کہ مصنف نے اور کوئی ناول نہیں لکھا تھا، پھر یہ کہ دیر تک اطالیہ میں کوئی دوسرا اہم ناول نگار پیدا نہیں ہوا مگر سب سے دلچسپ توجیہ یہ ہے کہ انگلستان کے لوگ اطالیہ کے بارے میں جس رومانی انداز میں سوچتے ہیں وہ اس کی واقعاتی صداقت کو سہہ نہیں سکتا۔ [3] کیتھرین مینسفیلڈ مختصر افسانے کی اتنی متشدد قائل تھی کہ اس کے لیے کوئی بھی سنجیدہ ناول پڑھنا مشکل تھا۔ اپنے معاصر ناولوں پر اس کے تبصرے کتابی شکل میں شائع ہوئے ہیں ان میں شاید ہی کوئی کام کا ناول ہو۔ پھر کولکوہون کے ترجمے (مطبوعہ ۱۹۵۱ء) سے پہلے جو ترجمے تھے وہ بے حد خراب کہے جاتے ہیں اور ان میں سے آخری ۱۸۴۵ء میں شائع ہوا تھا۔ بیزاری کیوں نہ ہو؟

پھر بھی کوئی اس پر توجہ نہیں کرتا، اور اس کے نام سے کوئی واقف ہے تو اس لیے کہ مشہور غنائیہ "کسانوں کی جوانمردی" کا داستانی خاکہ اس شخص نے لکھا ہے۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ اسی عنوان سے جو مختصر افسانہ اس کی تصنیف ہے، وہ مسکانی کی ترتیب دی ہوئی سستی موسیقی کے سامنے ایسے ہے جیسے کچی چاشنی کے مقابلے میں مے دو آتشہ۔ ورگا مختصر افسانے کے عظیم ماہروں میں سے ہے۔ "صقلیہ کے ننھے ناول" اور وہ جلد جس کا عنوان "کسانوں کی جواں مردی" ہے چند ایک ایسی کہانیوں پر مشتمل ہے، جن سے بہتر کہانیاں لکھی ہی نہیں گئیں۔ بعض اوقات وہ اتنی ہی مختصر ہوتی ہیں جتنی کہ چیخوف کی کہانیاں، مگر میں انھیں چیخوف پر ترجیح دیتا ہوں۔ انھیں بیحد "ملال انگیز" بتایا جاتا ہے مگر مجھے تو وہ چیخوف سے آدھی ملال انگیز بھی نہیں معلوم ہوتیں۔ عام قارئین کا ذوق میری سمجھ میں نہیں آتا۔

ورگا نے کئی ایک ناول بھی لکھے ہیں، الگ الگ قسموں کے اور ایک دوسرے سے مختلف۔ وہ انیسویں صدی کے وسط میں پیدا ہوا تھا اور ۲۲ء کے شروع میں فوت ہوا۔ اس لحاظ سے وہ ہمارا معاصر ہے، جس قدر کہ مثلاً ٹامس ہارڈی۔ وہ جدید بھی ہے اور کلاسیکی بھی۔ اس کے ساتھ ساتھ پرانے فیشن کا بھی۔ شروع کے ناول ۱۸۷۰ء کے لگ بھگ مقبولِ عام فرانسیسی ناولوں کی وضع پر ہیں، او کتا دینے اور کہیں کہیں نیپ سے متاثر (ان معنوں میں کہ بڑے گھرانوں کی خواتین کے معاشقوں کو لذت کے ساتھ، یا ایک سستی قسم کی بیزاری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ مترجم)۔ انھیں میں ایک ملال انگیز کہانی صقلیہ کے ایک نوجوان کی ہے، جس نے نیپلز میں شادی کر لی تھی۔ آخری صفحے پر وہ اپنی بیوی کے منھ پر ایک طمانچہ مارتا ہے جو ذرا سا پہلے لگتا تو بہتر تھا۔ پھر ایک دہشت ناک کتاب ہے —— اصلی شیرنی —— جس میں ایک روسی نواب زادی، یا شہزادی، یا جو کچھ بھی وہ تھی، فلورنس میں آ کے رہتی ہے اور ایک صقلی نوجوان کی محبت میں گرفتار ہو جاتی ہے، خوفناک نتائج کی جملہ تفصیلات کے ساتھ —— پُراسرار خاتون کا دِق سے مرنا، مرد کا پُراسرار طور پر فریفتہ ہونا، جنوبی اطالیہ کے فیشن پر خودکشی کے انداز میں۔ کسی حد تک (اس زمانے کی مقبول عام اطالوی مصنفہ) ماتیلڈا سیراؤ کے (جذباتی) انداز میں لکھا ہوا یہ ناول ناگوار گزرنے کے باوجود متاثر کرتا ہے۔

ورگا خود صقلیہ کا باشندہ تھا، جزیرے کے جنوب میں زراعتی دیہات میں سے ایک کی پیداوار شرفا کے خاندان سے، جس کا شاید اُمرا میں شمار نہ ہو۔ مگر وہ لوگ پھر بھی کسی قدر صاحبِ استطاعت تھے۔ جوانی میں وہ نیپلز گیا، میلان اور فلورنس کے اخباروں میں کام کرتا رہا اور بالآخر (صقلیہ واپس آ کر) کاتانیا میں آباد ہو گیا۔ جہاں اُس نے بڑھاپے تک خلوت میں شرف کے ساتھ باقی زندگی بسر کی۔ (مثلاً وہ اپنے علاقے کا سینیٹر تک ہوا۔ مترجم) پستہ قد، چوڑا چکلا، بڑی بڑی لال مونچھیں۔ شادی کبھی نہیں کی۔

اس کی شہرت کا مدار صقلیہ پر لکھے ہوئے دو طویل ناولوں پر ہے اور مختصر افسانوں کے تین مجموعوں پر جو سب صقلیہ کو موضوع بناتے ہیں۔ ایک ناولٹ "ایک گاتی چڑیا کی کہانی" بھی ہے۔ اس چھوٹی سی کتاب کے

بارے میں ایک نوجوان اطالوی ادیب نے مجھ سے کچھ دن ہوئے روم میں کہا تھا: "ورگا؟ ہاں، اس کی چند ایک چیزیں تو ٹھیک ٹھاک ہیں مگر "لگاتی چڑیا" قسم کی کہانی آج کتنی مضحکہ خیز لگتی ہے؟"

لیکن کیوں؟ شاید اس لیے کہ ذرا جذباتی ہے مگر ٹیس سے زیادہ جذباتی تو نہیں۔ پھر اس جذباتیت کا تعلق صقلیہ کے کرداروں سے ہے جو ٹائپ کے عین مطابق ہیں۔ جیسے ڈکنس کی "کرسمس کیرل" یا جورج ایلیٹ کی "سائلاس مارنر"۔ ان دونوں کی مضحکہ خیزی سے کون انکار کرے گا؟ مگر یہ موجود تو ہیں، معدوم تو نہیں ہوئیں!

ورگا کی مصیبت یہ ہے، جیسے تمام اطالویوں کی مصیبت ہے کہ اسے کسی وقت بھی اندازہ نہیں ہوتا کہ وہ کہاں استادہ ہے۔ جب ہم مانتزونی کو پڑھتے ہیں تو ہم اس تحیر کا شکار ہو جاتے ہیں کہ وہ گاتھ یا جرمانوی زیادہ ہے یا اطالوی۔ اس طرح ورگا بھی ایک مستعار نقطۂ نظر کا حامل نظر آتا ہے، اب کی بار فرانس سے مستعار۔ دانونتزیو کے ساتھ بھی یہی قصہ ہے، یہ ماننا مشکل ہے کہ وہ سچ مچ خود ہی بول رہا ہے۔ آج پیرانڈیلو یہی کھیل کھیلنے میں مصروف ہے۔ اطالوی ہمیشہ سے یونہی واقع ہوئے ہیں۔ ہمیشہ کسی اور کی بصیرتِ حیات پر عمل پیرا۔ ہمارے اپنے لکھنے والے جیسے ہارڈی، میرِیڈتھ اور ڈکنس اتنے ہی کھوٹ بھرے اور جذباتی ہیں جتنا کوئی اطالوی۔ فرق یہ ہے کہ کھوٹ اور جذبات کا انداز ان کا اپنا انداز ہے۔ پھر بھی شاید محسوس کیے بغیر نہیں رہا جا سکتا کہ ہارڈی، میرِیڈتھ اور ڈکنس اور موپاساں۔ یہاں تک کہ گونکور برادران اور بورژے کی قماش کے لوگ بھی، جزوی طور پر کھوٹے ہونے کے باوجود پھر بھی زندگی کو اپنی آنکھوں سے دیکھتے ہیں جبکہ اطالوی ادیب یہ تاثر دیتے ہیں کہ وہ کسی اور کی آنکھیں مستعار لے کر دیکھ رہے ہیں۔ اور پھر بھی مانگے کی بصیرت میں دھڑا دھڑ جذبات بھرے چلے جاتے ہیں۔

ورگا کے ساتھ یہی مصیبت ہے۔ مگر دوسری طرف وہ جو کچھ بھی کرتا ہے اس میں ایک سحر انگیز کیفیت پائی جاتی ہے جسے فقط "ورگاپن" کہہ سکتے ہیں، اور جو کسی بھی دوسری چیز سے بے حد مختلف اور ممتاز ہے۔ پھر بھی شاید اُس کی مجموعی بصیرت سراسر اس کی اپنی نہیں۔ اُس کی حرکات سب منفرد ہیں مگر ان کا اصلی محرک مستعار ہے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے، یہ جملہ اطالوی ادب کا غیر تسلی بخش پہلو ہے۔

انیسویں صدی کے ادب کا ایک بڑا محرک یا مجموعی بصیرت وہ ہے جسے ہم جذباتی انداز کی جمہوری بصیرت یا محرک کہتے ہیں۔ مجھے یوں لگتا ہے کہ ۱۸۲۰ء بلکہ ۱۸۳۰ء میں ہی، اطالویوں نے شمالی اقوام سے جمہوریت کے نصب العین مستعار لینے شروع کر دیئے تھے اور ان میں عظیم جذبات کی بھرائی شروع کر دی تھی، بغیر اس کے کہ خود ان میں کوئی پیوند لگا سکیں۔ جمہوریت کے چند ایک محترم ترین شہید نیپلز کے اعلےٰ نسب کے اور تربیت یافتہ لوگ ہوئے ہیں مگر اس میں بھی شک نہیں کہ کسی اور کی روشنیوں پر جینے کی کوشش کرنا ایک غلطی سے کم نہیں ہوتا۔

ورگا کا پہلا ناول جو صقلیہ کے بارے میں ہے، مالاووگلیا، اسی قسم کی چیز ہے۔ اسے اس کا شاہکار

قرار دیا گیا ہے اور یہ ہے بھی ایک عظیم کتاب۔ مگر یہ ایک جانب دارانہ تحریر ہے، یک طرفہ، اور اس لیے آج ایک بے وقت کی راگنی۔ اس میں غریبوں کی المیہ نما تقدیر کا حصہ ناقابلِ برداشت حد تک دردناک ہے، ایک لحاظ سے المیہ میں لوٹ لگانے کا منظر، ادنیٰ درجے کے المیہ میں! یہ اس زمانے کی چیز ہے جب نچلے طبقہ کے لوگوں کو فکشن میں پیش کرنا ایک فیشن بن چکا تھا۔ اور "مالا ووگلیا خاندان" تو ادنیٰ سے بھی ادنیٰ تر ہے۔ صقلیہ کے لبِ ساحل کے مچھیرے اور چھوٹے موٹے دکان دار، ان کا ادنیٰ المیہ بڑھتے بڑھتے ایک تباہی بن جاتا ہے۔ کتاب امریکہ میں شائع ہو چکی ہے اور اب بھی دستیاب ہے۔ پھر بھی یہ ایک عظیم کتاب ہے۔ صقلیہ میں غریبانہ زندگی کی ایک عظیم تصویر، کاتانیا کے عین شمال میں ساحلی مقامات کے اوپر۔ مگر اس میں کوئی شک نہیں کہ رحم کا جذبہ یہاں ٹوٹ کر برسا ہے۔ یہ پاڈ کی دردناک مصوری کی طرح۔ تاہم یہ لازماً ایک صادقانہ تصویر ہے اور ادب میں کسی بھی چیز سے مختلف۔ اس دور کی اکثر کتابوں میں، (فلوبیئر کی) مادام بواری میں اور بالزاک کی ابتدائی "وانے کے دیہات میں" تو خاص طور پر، ہمیں کم از کم بیس فی صدی المیے کی تخفیف کرنی پڑتی ہے۔ یہ کام ڈکنس میں بھی لازم ہے، ہاتھورن میں بھی، بلکہ ہر وقت ہر عظیم لکھنے والے کے ساتھ یہ رعایت برتنی پڑتی ہے۔ پھر ورگا کے ساتھ کیوں نہیں؟ ذرا "مالا ووگلیا" میں سے بیس فی صد المیہ کاٹ کے الگ کر دیجیے، پھر دیکھیے کیسی عظیم کتاب نکلتی ہے۔ زیادہ تر کتابیں جو زندہ رہتی ہیں، وہ مصنف کی دیرزو رحن مالی کے باوجود زندہ رہتی ہیں۔ ذرا (ایملی برونٹی کی) "ودرنگ ہائٹس" کا تصور کیجیے۔ ایک اطالوی کے لیے یہ کتاب اتنی ہی ناقابلِ قبول ہے جتنی کہ "مالا ووگلیا" ہمارے لیے۔ مگر یہ پھر بھی ایک عظیم کتاب ہے۔

واقعیت کے ساتھ مصیبت یہ ہے ــــــ اور ورگا ایک واقعیت پسند تھا ــــــ کہ ادیب اگر فلوبیئر یا ورگا کی طرح خود ایک خاص الخاص آدمی ہو تو وہ اپنے ذاتی المیے کا احساس اپنے سے بے حد کم تر لوگوں کے اندر بھی کار فرما دیکھنے لگ جاتا ہے۔ میری رائے میں 'مادام بواری' کے خلاف ایک حتمی تنقید یہ ہے کہ ایما بواری اور اس کا شوہر شارل اتنے کم تر لوگ ہیں کہ گستاو فلوبیئر کے المیے کا احساس اپنے شانوں پر اٹھانے سے معذور ہیں۔ گستاو فلوبیئر کوئی چھوٹا آدمی نہیں مگر چونکہ وہ ایک واقعیت پسند بھی ہے اور "ہیرو" کا معتقد نہیں اس لیے وہ اپنے عمیق اور تلخ المیہ شعور کو ایک دیہاتی ڈاکٹر اور اس کی بے چین بیوی کے اندر داخل کر دیتا ہے۔ نتیجتاً ایک ناموزونیت کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ بلاشبہ "مادام بواری" ایک عظیم کتاب ہے اور زندگی کی ایک متحیر کُن تصویر مگر ہم اس حقیقت الامر کی ناپسندیدگی سے باز نہیں رہ سکتے کہ گستاو فلوبیئر کی عظیم المیہ روح گویا کہ ایما اور شارل بواری کے عام سے جسموں میں حلول کر دی گئی ہے۔ یہ بے جوڑ بات ہے اور جوڑ ملانے کی خاطر آپ کو رنگا رنگ رحم کے ٹانکے لگانے پڑتے ہیں۔ رحم کے ٹانکے جو چھپے نہیں رہ سکتے۔

شیکسپیئر کی المیہ رُوح شاہوں اور شہزادوں کے اجسام مستعار لیتی ہے ــــ کسی شیخی کی بنا پر نہیں بلکہ فطری مماثلت کی بنا پر ــــ آپ ایک عظیم رُوح کو ایک عامی کے بدن میں داخل نہیں کر سکتے۔ عوام کی رُوحیں بھی عوامی قسم کی ہوتی ہیں۔ فلوبیئر اور وَرگا کی تمام تر اشترا کیانہ ہمدردی، بوآریوں کو اور میلا دوگلیوں کو عام قسم کے آدمی بننے سے روک نہیں سکتی۔ ان کو عمداً اپنی عمومیت کی بنا پر منتخب کیا گیا ہے، ساوَنت یا سُورما ہونے کی بنیاد پر نہیں۔ مصنف نے اَدنیٰ لوگوں میں ایک چھپا ہُوا خزانہ فرض کر لیا ہے مگر اُن کو خود اپنے خزانے کا ایک بڑا حصّہ مستعار دینا پڑا ہے تاکہ یہ اَدنیٰ لوگ کچھ نہ کچھ بیش قیمت چیز اپنے پاس ظاہر تو کر سکیں۔ لہٰذا اگر "مالا دوگلیا" پچھلے برس کی جنتری لگتی ہے تو "مادام بوادری" بھی آج کی چیز نہیں۔ دونوں انیسویں صدی کے اُس دَور کی پیداوار ہیں جب جذباتی جمہوریت کا دَور دورہ تھا اور ادنیٰ لوگوں میں نامعلوم خزانوں کی جستجو کی جاتی تھی۔

یہ دَور اب کسی حد تک گزر چکا ہے، اس کا فیشن ختم ہو رہا ہے۔ اب بھی ہم ادنیٰ لوگوں میں چھپے ہوئے خزانے کا خاصا دباؤ محسُوس کرتے ہیں۔ جب یہ جذبہ پوری طرح سے ہمارے اندر سے خارج ہو جائے گا تو ہم "مادام بوادری" کو اور "مالا دوگلیا" کو اسی آزاد رُوح کے ساتھ قبول کر سکیں گے، اسی بے طرفی کے ساتھ جس سے ہم ڈکنس یا (اٹھارویں صدی کے انگریز ناول نگار) رچرڈسن کو قبول کرتے ہیں۔

پھر بھی یہ اَدنیٰ قسم کا خزانہ "مالا دوگلیا" کی نسبت "استاد صاحب ڈیسو ایلدو" میں کہیں کم موجود ہے۔ یہاں وَرگا غربت کی تباہ کاری کو المیہ قرار دینے پر مُصر نہیں۔ اس کے برعکس وہ غربت سے کچھ اکتایا ہُوا لگتا ہے۔ اس کو کسی ایسے سُورما کی تلاش ہے جو بالآخر کامیاب ہو کر دولت کا ایک ڈھیر لگا کر رکھ دے اور پھر اُس ڈھیر کے نیچے خود ہی دب کر رہ جائے۔

اُستاد ڈیسو آیلدو نے اپنی زندگی کا آغاز ایک برہنہ پا دیہاتی چھوکرے کے طور پر کیا، کسی یونیورسٹی کے تحصیل یافتہ کی حیثیت سے نہیں۔ مگر وہ بے حد دولت مند بن جاتا ہے مگر اس چیز سے اُس کو اپنے اندر تلخی کے ایک بہت بڑے ناسُور کے سوا کچھ نہیں ملتا اور یہی بالآخر اُسے ختم کر کے رکھ دیتا ہے۔

وَرگا نے حقیقی زندگی میں ڈیسو آیلدو کا ابتدائی نمونہ ضرور دیکھا ہوگا۔ ہم اُسے "کسانوں کی جواں مردی" کی ایک حیرت انگیز واقعاتی کہانی میں دیکھتے ہیں (جس کا نام "مازارد" ہے) ایک موٹے سے پستہ قد کسان کی شکل میں جو بے شمار دولت جمع کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے، کھیت کے مزدوروں کا لہو چوس چوس کر۔ اور اب وہ نزع کی حالت میں بستر پر پڑا ہے۔ یہ پستہ قد آدمی تھوڑی بہت سُورمائی ضرور رکھتا ہے۔ اس کی رگوں میں ایک سرکش قسم کا ارادہ پُرجوش رواں ہے مگر ڈیسو آیلدو کی دوسری اور پُرکشش خصوصیات سے اس کا کوئی ربط نہیں۔

ڈیسو آیلدو پُرکشش ہے اور ایک طرح سے سُورما بھی۔ پھر بھی آخر میں اُسے قدیم سُورمائی احساس کے ساتھ اکڑ اور شرافت مندی اور دُوسروں کے مقابلے میں قد آدمی کے ساتھ ابھرنے نہیں دیا جاتا۔ اُسے خاص الخاص

قسم کی خوبیاں عطا کی گئی ہیں اور سب سے بالا ایک مستثنیٰ قسم کی توانائی۔ مگر محض یہ چیزیں کسی آدمی کو ایک سورما میں تبدیل نہیں کر سکتیں۔ ایک سورما، رحمتِ خداوندی کی بنیاد پر سورما ہوتا ہے اور خود اس کی طبیعت میں اس کا اشارہ ملنا چاہیے۔ حتیٰ کہ حکمت و دانش کی دیوی پیلاس کے پجاریوں میں بھی خود کو دوسروں کے لیے ایک مثال بنا کر پیش کرنے کا عظیم خیال موجود تھا۔ اسی طرح ہیملٹ میں بھی یہی بات تھی۔

"آہ ملعون عداوت! جس نے مجھے دُنیا کو دُرست کرنے پر مامور کیا۔"

ہیملٹ کسی چیز کو درست کرنے میں کامیاب نہ ہو سکا۔ مگر اس کا احساس یہی تھا۔ اور یونہی تمام سورما محسوس کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔

مگر ڈیسو آیلڈو اور (ہارڈی کا) جوڈ اور (فلوبیئر کی) ایما بواری کو ان احساسات سے کچھ نہ ملا۔ جہاں تک تقدیر کا معاملہ ہے تو اس سلسلے میں اُن کا احساس دُوسروں سے مختلف نہیں ہے اور نہ اس لیے کہ وہ ایک واقعاتی دُنیا کے باشندے ہیں۔

ڈیسو آیلڈو محض ایک معمولی آدمی ہے جسے ایک غیر معمولی توانائی نصیب ہوئی ہے۔ بہر حال لکھنے والے کی نیت یہی ہے مگر وہ ایک صقلی بھی ہے اور یہیں سے مشکل پیدا ہوتی ہے۔ کیونکہ واقعاتی جمہوری دَور نے سورماؤں کے وجود کی دُبدھا کو اس حیلے سے ٹرخا دیا ہے کہ اپنی جگہ ہر آدمی سورما ہے۔ اس کا حصول اس طریقے سے ممکن ہے جسے ہم داخلی شدّت کا نام دیتے ہیں اور اس داخلی شِدّت کو ہر آدمی کے اپنی جگہ سورما ہونے کے معاملے کو، رُوسی ادیبوں نے انتہا تک پہنچا دیا ہے۔ ایک محض ترین، کمینے قسم کا جیب کترا بھی اپنی رُوح کے بارے میں اتنی حیرت انگیز آگاہی رکھ سکتا ہے کہ ہم اس کے اندر جو درخشندگی پیدا ہوتی ہے، اس کے آگے بھی سر جھکانے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ تقریباً سارے کا سارا رُوسی ادب یہی کچھ ہے۔ "بے حد عام قسم کے آدمیوں کی رُوحوں میں حیرت انگیز درخشندگی کی نقاشی۔"

بلاشبہ اگر آپ ایسے سوچنے لگیں تو آپ کی رُوح میں بھی ایک درخشندگی پیدا ہو جائے گی۔ اسی باعث رُوس کے ادیب بے حد مقبول ہیں۔ آپ کتنے بھی مکروہ حیوان کیوں نہ ہوں، دستوئیفسکی اور چیخوف وغیرہ سے آپ سیکھ سکتے ہیں کہ کس طرح کرۂ ارض کی ایک نہایت ہمدرد رُوح، ایک بے مثال اور درخشاں رُوح کو اپنے اندر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ لہٰذا ممکن ہے آپ اپنی جگہ بے انتہا اہمیت کے حامل ہوں جو کہ ہر آدمی کا ایک ذاتی مقصد ہوتا ہے۔ جبکہ کسی سچ مچ کے سورما میں ہر کوئی یہ بات دیکھ سکتا ہے۔ ایک عام آدمی میں یہ چیز اس کی ذات میں مضمر ضرور ہوتی ہے۔ اگرچہ بظاہر وہ یہی کہتا ہے کہ میں تو بلاشبہ کسی اور سے ذرا بھی بہتر نہیں ہوں۔ اس بات پر اس کی تاکید سے ظاہر ہے کہ وہ یہی بات دُوسرے لمحے میں بھول جائے گا۔ دستوئیفسکی اور چیخوف کا تو ہر کردار خود کو بے مثال اور بے نظیر ہی سمجھتا ہے۔

اور اس جگہ آپ ایک بعینہٖ متضاد شے سے متقابل ہوتے ہیں۔ صقلیہ کے لوگوں کی صورت میں۔ صقلیہ کے

لوگ اپنا یا کسی قسم کی ارواح کا کوئی داخلی تصور نہیں رکھتے، ماسوا اس مضحکہ خیز ننھے سے ہمزاد کے، جس کو عبادت کے ذریعے اعرافے بہشت میں لے جایا جا سکتا ہے اور جو اتنا ہی "خارجی" ہے جتنا کوئی بھی ہو سکتا ہے۔

ایک صقلی، کوئی رُوح نہیں رکھتا، کم از کم اس لفظ کے اُن معنوں میں جو ہمارے ہاں مستعمل ہے۔ وہ ہماری قسم کے داخلی شعور یا اپنی ذاتی رُوح سے بھرے ہوئے خیال سے بالکل معصوم ہے۔ رُوحیں اس کے نزدیک ننھی مُنی بے لباس سی ہستیاں ہوتی ہیں جو گرم گرم سِلوں پر کودتی پھلانگتی نظر آتی ہیں اور جن کو بالآخر ایک ایسے باغ میں داخلہ مل جاتا ہے جہاں مُوسیقی ہے اور پھول ہیں اور ایک تقدس سے معمور معاشرہ۔ جنت! یسوع مسیح (ان کی نظر میں) ایک بشر تھا جس کو بہت سے غیر ملکیوں اور بدباطنوں نے مل کر مصلوب کر ڈالا، اور جو آج کے بدباطن ٹولے کے خلاف آپ کی حفاظت کر سکتا ہے۔ اور اسی طرح جادوگرنیوں اور دیگر اراذل مخلوقات کے خلاف۔

خود آزاد مسیح، یا خود آزاد ہیملٹ (ان کے لیے) کوئی وجود نہیں رکھتے۔ کوئی کیوں خود کو آزاد دے؟ ڈیسوآیلدو حیرانی کے ساتھ یہ سوال کرتا ہے۔ کیا دُنیا میں کسی کو آزاد دینے کے لیے بدمعاشوں کی کوئی کمی ہے؟

بلاشبہ مَیں ان صقلیوں کی بات کر رہا ہوں جو ورگا کے دور میں موجود تھے۔ آج سے (یعنی ۱۹۲۸ء سے جب یہ مقالہ لکھا گیا تھا۔ مترجم) کوئی پچاس ساٹھ برس پہلے، امریکہ کی جانب عظیم انخلا یا مہاجرت سے پہلے۔ اور پھر عظیم مراجعت سے پہلے جس کے ساتھ بہت سے ڈالر بھی آئے اور ساتھ میں خود آگاہ رُوحیں بھی چلی آئیں، کم سے کم سیاسی طور پر خود آگاہ رُوحیں۔

چنانچہ ڈیسوآیلدو میں آپ کو (دستوئیفسکی کے) کارامازوف برادران کی معکوس تصویر ملے گی۔ ورگا کے سوا کسی غیر رُوسی کا تصور بھی محال ہے، ماسوا ہومر کے۔ پھر بھی ورگا کے یہاں اس قسم کا جذبہ مجسم موجود ہے، جو رُوسیوں کے پاس ہے۔ اور وہ رُوسیوں کی طرح ایک واقعیت پسند بھی ہے۔ وہ سورماؤں کی طلب نہیں کرتا، نہ اُوپر یا نیچے کے خداؤں کے آگے گڑگڑاتا ہے۔

آج کے صقلی یُوں بھی، کلاسیکی یونانیوں سے نزدیک ترین ایک چیز ہیں، ہمارے لیے آج بھی موجود۔ گویا کرۂ ارض پر ان کے نزدیک ترین اخلاف یہی ہیں۔ آج یونان میں کوئی یونانی موجود نہیں۔ ان کے قریب ترین کوئی ہے تو صقلیہ کے لوگ۔ مشرقی اور جنوب مشرقی صقلیہ کے لوگ۔

اور سوچیے تو ڈیسوآیلدو موتا (یہ اس کا پورا نام ہے۔ مترجم) شاید جدید ماحول میں فی الاصل ایک یونانی ہی نکلے۔ بس اتنا ہے کہ وہ دانش ور نہیں ہے مگر بہت سے یونانی بھی تو دانش ور نہیں تھے۔ اس کے پاس یونانیوں کی توانائی، تیزی اور تندی اور صراحت موجود ہے۔ دولت کے لیے وہی صریح قسم کا ہیجان، وہی بلند نظری، وہی بے احتیاطی، وہی عجیب قسم کا کھلاڑی پن، وہی اپنے آپ کو واضح طور پر کسی شے کا پابند

بنانے سے انکار۔ وہ کسی اطالوی کے برعکس ذرا بھی ملمع ساز نہیں ہے۔ اس کی بجائے وہ تیز فہم اور زیرک ہے، اتنا زیرک ہے اور یونانی کہ کوئی بھی اُسے ناک سے پکڑ کے کسی طرف نہیں لے جا سکتا۔ اس میں کسی اطالوی کی نسبت ایک طرح کا کھلا پن پایا جاتا ہے، اس کی دلیری اور خطر پسندی اطالیہ سے زیادہ صقلیہ سے تعلق رکھتی ہے جیسے اُس کی آزاد مردانگی۔

سب سے اوّل وہ اس لیے یونانی ہے کہ کسی قسم کی رُوح یا ارفع نصب العین سے عاری ہے۔ یونانی لوگ کسی اعلیٰ مقصد کی تحصیل یا تکمیل کے لیے جستجو کرنے کی نسبت، ایک شان دار دلاورانہ تاثر قائم کرنے کی جانب زیادہ مائل تھے۔ وہ کسی چیز کے شان دار مظاہرے سے محبت رکھتے تھے، لفظوں کی شان دار گونج پر فدا ہوتے تھے۔ ان کے لیے المیہ بھی ایک شان دار حرکت کا نام تھا، بہ نسبت ایک ایسی چیز کے جس پر رونا دھونا پڑے۔ گھُٹ گھُٹ کر مرنا انھیں پسند نہیں تھا اور جب کوئی انتقام کی دیوی ان کے گناہوں کی سزا دینے کے لیے ان کا پیچھا نہ کرے، وہ کسی گناہ کے بارے میں ذرّہ برابر فکر نہیں کرتے تھے۔

جہاں تک رُوحوں سے زیربار ہونے کا تعلق ہے تو وہ اتنے احمق نہیں تھے۔

مگر افسوس کہ ہمارا دَور رُوحوں کا دَور ہے۔ جب رُوح ایک نفع بخش چیز بن چکی ہے (یہاں لارنس تھیوسوفیکل سوسائٹی اور مغرب میں "مشرقی رُوشنی" تلاش کرنے کی اَن گنت تحریکوں اور تنظیموں کے پس منظر میں بات کر رہا ہے۔ مترجم)۔ ان دنوں تو کسی نوجوان کے لیے ایک عدد رُوح کا مالک ہونا اتنا ہی ضروری ہو گیا ہے جتنا کہ کسی واہمے کے مریض کے لیے تاش کا ایک طرفہ کھیل۔ اگر آپ اپنی روح کے بارے میں کوئی جذبات نہیں رکھتے تو پھر آپ کس طرح کے آدمی ہیں؟ اور ڈیسو آلڈو اپنی رُوح کے بارے میں کوئی جذبات نہیں رکھتا تھا۔ وہ پوری بے خوفی اور بے رُخی کے ساتھ ایک خارجیت پسند تھا، ان تمام لوگوں کی طرح جو سورج کی رعایا کہے جاتے ہیں۔ جہاں سورج کی حکمرانی ہو وہاں کے لوگ خارجیت پسند ہوتے ہیں اور جہاں دھُند ہو اور برف ہو وہاں کے لوگ داخلیت پسند ہوتے ہیں۔ داخلیت کا رابطہ زیادہ تر آپ کے اوور کوٹ کے سائز پر ہوتا ہے۔

آپ سیلون (لنکا) تک جا پہنچیں تو محسوس ہو گا کہ صحت مند سنہالیوں کے لیے بدھ مت بھی ایک خالصتہً خارجی معاملہ ہے اور ہم نے اس کو کیسی داخلی لَے کی حد تک رُوحانی بنا کے رکھ دیا ہے۔

پھر آپ کو سُورما کے لیے ایک پیش منظر بھی چاہیئے۔ اُستاد ڈیسو آلڈو کے لیے جنوبی صقلیہ کا پیش منظر شاید قرون وسطیٰ کے قریب تر ہو، جدید دَور کے ادب میں ہر چیز کی نسبت، حتیٰ کہ (بزرگ اطالوی مصنفہ)... گراتسیا دالیدہ کے سار دینیائی ماحول کو بھی اگر مستثنیٰ نہ سمجھا جائے۔ (اس مصنّفہ کے ناول "مادر" پر لارنس نے جو تنقیدی دیباچہ لکھا تھا وہ ہمارے اقتباسات و مختصرات میں شامل ہے) یہاں آپ کو بُوربوں خاندان کا صقلیہ ملے گا جو نیپلز میں بیٹھ کر صقلیہ پر حکومت کیا کرتے تھے (یہ "اطالوی وحدت" سے پہلے کی بات ہے۔ مترجم) یہ جزیرہ ناقابل یقین حد تک مُفلس اور ناقابلِ یقین حد تک پسماندہ ہے۔ یہاں کوئی ایسی سڑک موجود نہیں جب

پر کوئی پہیوں والی گاڑی چل سکے، اور اس لیے یہاں آپ کو کسی قسم کی کوئی گاڑی نظر نہیں آئے گی۔ نہ کوئی چھکڑا نہ بگھی، اور کوئی ہو تو وہ تعصبات سے باہر ہو گی۔ ہر چیز خچروں یا گدھوں پر لادی جاتی ہے، آدمی گھوڑوں پر چلتے ہیں یا پیدل۔ بیمار ہوں تو خچر کے اوپر کجاوہ سا لگا دیا جاتا ہے۔ ساری زمین بڑے بڑے زمینداروں کی ملکیت ہے اور کسان تقریباً ان کے غلام ہیں۔ یہ علاقہ سچ مچ اتنا ہی وحشی اور اتنا ہی مفلس ہے، جب کہ (صقلیہ کے صدر مقام) پالیرمو کے نوابی محل اتنے ہی شان دار اور دیدہ زیب ہیں جتنے کہ رُوس میں۔ پھر بھی یہ روس سے کس قدر مختلف ہے! شمال کی وحشی وسعت کے مقابلے میں، یہاں آپ کو بحیرہ روم کی دربند، حفاظت آمیز پاسبانی ملے گی۔ صدیوں سے بحیرہ روم کے لوگ پہرے داری پر زندہ رہے، شدید قسم کی پہرے داری پر، ہمیشہ دیکھ بھال میں مصروف۔ محتاط، دائم محتاط اور الگ تھلگ۔ اب بھی دیہات میں وہی صورتِ حال ہے۔ الگ تھلگ، ایک دُوسرے سے الگ تھلگ، ہر ایک فرد دُوسروں سے علیٰحدہ! یہ سب "امریکہ پلٹ" لوگوں کے باوجود اب بھی اسی طرح قائم ہے۔

رُوس میں یہ بات کس قدر مختلف ہے جہاں لوگ ہمیشہ —— کتابوں میں —— ایک دُوسرے کی طرف بڑھتے ہیں اور رات رات بھر ایک دُوسرے کو چائے سے اور اپنی اپنی رُوحوں سے نوازتے ہیں۔ صقلیہ میں رات پڑتے ہی ہر آدمی اپنے گھر میں قلعہ بند ہو جاتا ہے، ماسوا گرمیوں کے جب رات کم و بیش دن کی طرح ہو جاتی ہے۔

یہ صورتِ حال کچھ لوگوں کو تاریک، گھناؤنی، وحشیانہ اور بیزار کن محسوس ہوتی ہے۔ کوئی روح نہیں، کوئی روشن خیالی نہیں۔ کہیں کسی ایک بھی روشن خیال آدمی کا سُراغ نہیں ملتا۔ کوئی تھا بھی تو مدت ہوئی یہاں سے رخصت ہو چکا ہے۔ وہ ان حالات میں ٹھہرتا بھی تو کیوں؟

جو لوگ روشن خیالی کی جستجو کرتے ہیں، ان کے لیے یہ صورتِ حال کتنی بیزار کُن ہے۔ ہاں اگر آپ میں زندگی کا کوئی جسمانی احساس موجود ہے، اعصابی جذبات سے جُدا جو کہ رُوسیوں میں موجود ہے، اعصاب ہی اعصاب! اور اگر جنوبی طرزِ حیات آپ کو پسند ہے تو "اُستاد ڑیسوا لیدو" میں کیسی عجیب اور گہری دلکشی آپ کو ملے گی! شاید سب سے زیادہ یادِ وطن کی جس میں نے کبھی محسوس کی ہے تو ورگا کو پڑھتے ہوئے۔ انگلستان یا کسی اور جگہ کے لیے نہیں۔ بلکہ صقلیہ کے لیے، خوب صورت صقلیہ کے لیے جو آپ کے خون میں داخل ہو جاتی ہے۔ اتنا صاف آسمان، اتنا خوب صورت اور یونان کے جسمانی حُسن سے اتنا مشابہ۔

تاہم لوگوں کی زندگی اتنی گھناؤنی، اتنی بے مقصد اور اتنی نفرت انگیز محسوس ہوتی ہے جتنا کیڑے مکوڑوں کا رینگنا۔ اور پھر جس لمحے آپ گاؤں کی خاکستری اور گھناؤنی فضا سے باہر نکلتے ہیں تو پھر دھوپ میں کتنا تحیر نظر آتا ہے، جب کہ زمین علیٰحدہ نظر آتی ہے۔ الگ الگ لوگوں میں وہی قدیم یونانی علیٰحدگی نظر آتی ہے، بے پروائی اور بے خوفی۔ بس اس وقت جب شہریوں کی طرح جمگھٹا باندھ کے جمع ہوتے ہیں تو گھناؤنے لگنے لگ جاتے ہیں۔ کھُلے کھیتوں میں، وہ اپنے قد سے بڑے، اور ہنر مند معلوم ہوتے ہیں۔ جیسے ہومر کی

اوڈیسی کے آوارہ وطن لوگ - اور ان کے باہمی تعلقات سب حیران کُن اور بلاواسطہ اور خارجی معلوم ہوتے ہیں۔ وہ اپنے آپ سے کتنے کم آگاہ اور اپنے تاثرات سے کتنے آشنا نظر آتے ہیں!

یہ سب اس بات پر منحصر ہے کہ آپ کی تلاش کس چیز پر مرکوز ہے۔ ٹزیسو آیلدو کا عمر بھر کا معاشقہ جو دا آیو دانا کے ساتھ چلتا ہے، ہمارے خیالات کے مطابق بالکل ناممکن لگتا ہے۔ وہ جذبے کو کوئی اہمیت نہیں دیتا، یا تقریباً کوئی اہمیت نہیں دیتا۔ یہ بھی ایک سچا یونانی پن ہے۔ پھر بھی اس میں ایک عجیب اُداس سا حُسن ہے، غیر شخصی، کسی حد تک (بائبل کی) راحیل یا ربقہ کی طرح۔ یہ اس پُرانی دھرانی دُنیا کی چیز ہے جب انسان اپنے مملوکات کی نسبت تو باریک بینی کے ساتھ آگاہی رکھتا تھا مگر خود اپنے جذبات سے اُس کو بس دُھندلی سی آشنائی تھی۔ اور جن جذبات سے آپ آگاہ نہیں ہوتے، وہ غیر موجُود ہوتے ہیں۔

ٹزیسو آیلدو کتنا توانا محسُوس ہوتا ہے، توانائی سے سرشار۔ پھر بھی وہ کچھ زیادہ نمایاں نہیں ہونے پاتا اور کچھ کہتا بھی نہیں۔ یہ بالکل رُوسیوں کے برعکس ہے جو بولتے ہی چلے جاتے ہیں محض ناتوانی کے باعث۔ اور انجام کے طور پر آپ کے سامنے ایک نہایت نکما ـــــ واقعاتی المیہ پیش آتا ہے اور آپ محسُوس کرتے ہیں جیسے پوری کتاب کسی چیز کے بارے میں نہیں تھی۔ مگر یہ اس لیے ہے کہ ہم روحانی طور پر شیخی خورے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ چونکہ ایک انسان "ہونے نہ ہونے" کے بارے میں (ہیملٹ کی طرح۔ مترجم) ایک دھُواں دھار تقریر کر سکتا ہے اس لیے اسے ایک سُورما شمار کرنا ہی پڑے گا۔ بچارا ٹزیسو آیلدو "ہونے نہ ہونے" کے فلسفے سے محرُوم تھا اور اسے یہ معلوم بھی ہو جاتا تو وہ اس کی ذرا پروا نہ کرتا۔ وہ آنکھیں بند کر کے جیتا تھا، خون کے ہیجان کے ساتھ اور عضلات کے ساتھ دانائی کے ساتھ اور ارادے کے ساتھ۔ اور وہ اپنے بارے میں کبھی بیدار نہ ہُوا تھا۔ وہ بیدار ہو بھی جاتا تو کیا وہ اس سے بہتر انسان ہو جاتا؟ــــ کون جانے؟!

یہ مقالہ اس دیباچے کا نقشِ اوّل معلوم ہوتا ہے جو ناول کے ساتھ شائع ہُوا اور اب "فینکس ۲" میں شامل ہے۔ یہ اس کی نسبت ذرا مختصر مگر کچھ زیادہ تنقیدی ہے، اگرچہ بعض نکات میں شاید نقشِ ثانی کو واقعی بہتر قرار دینا پڑے۔ اس کا متن میکڈانلڈ کے مرتبہ "فینکس" میں اور وہاں سے اینٹنی بیل کے "منتخب نقد ادب" میں لارنس کی وفات کے بعد شائع ہُوا۔

ہاتھورن کا "حرفِ سُرخ"

ریاست ہائے متحدہ کے شمال مشرقی علاقے "نیو انگلینڈ" کے ایک متعصب اور جابر قسم کے "تطہیر پسند" (یا پاک ساز) مسیحی خاندان میں نتھانیئل ہاتھورن کی پیدائش ۱۸۰۴ء میں ہوئی اور ۶۰ برس کی زندگی میں اُس نے کسٹم کے محکمے میں اور پھر سفارتی ملازمت کے ساتھ ساتھ بہت سی فکشن لکھی، اور اس کی بنیاد پر اپنے مسیحی عقیدے، اپنے بزرگوں کے احتسابی جبر پر احساسِ ندامت اور اپنے تجربات کو حکایت یا تمثیل کی مذہبی اور اخلاقی علامات کے ذریعے ادا کرنے کی کوشش کی۔ اس کی مختصر تمثیلی کہانیوں کا ایک مجموعہ اردو میں شائع ہو چکا ہے (ترجمہ: مرحوم شاہد احمد دہلوی) اور اس کا سب سے مشہور ناول "سکارلیٹ لیٹر" یعنی "حرفِ سُرخ" بھی (بعنوان "لال نشان" ترجمہ نسیم ہمدانی، نظرثانی محمد حسن عسکری)۔ لارنس کا مقالہ جو اس کی زندگی میں شائع ہونے والی واحد تنقیدی تصنیف "کلاسیکی امریکی ادب پر مطالعات" (مطبوعہ ۱۹۲۴ء) کا ایک باب ہے، ہاتھورن کے ناول کا تجزیہ بھی کرتا ہے اور اس سے پیدا ہونے والے سوالات پر بحث بھی۔ خود ناول کو کئی ایک لوگوں نے مسیحی عقیدے کی توثیق اور کئی ایک نے رُومانی اور ضدِ مذہبی رویے کی تائید کے لیے استعمال کیا ہے مگر لارنس نے جس دُہرے پن کے ساتھ قصّے کو پڑھا ہے، وہ آج بھی کوئی مثال نہیں رکھتا اگرچہ ہاتھورن پر لکھنے والوں میں میل وِل سے لے کر ہنری جیمز اور ولیم فاکنر تک بہت بڑے ادیب شامل ہیں۔

قِصّہ مختصراً یہ ہے کہ نیو انگلینڈ کی ایک خوبصورت شادی شدہ خاتون جس کا بُوڑھا ڈاکٹر شوہر بہت دیر سے یورپ میں ہے، ایک نیک پاک پادری آرتھر ڈمزڈیل کے لیے ایک ناقابلِ مقاومت ترغیب بن جاتی ہے اور ان کے تعلق سے ایک بچّی بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ خاتون جس کا نام ہیسٹر پرن ہے، کلیسائی دباؤ کے باوجود بچّی کے اصلی باپ کا نام ظاہر کرنے سے انکار کر دیتی ہے اور سزا کے طور پر اپنے گلے میں "اے" کا حرف سُرخ رنگ میں کاڑھ کر پہنے رکھتی ہے۔ شوہر جب واپس آتا ہے تو انتقام کی آگ میں سُلگنے لگتا ہے اور امرِ واقع معلوم ہونے کے بعد ڈمزڈیل کو ذہنی عذاب میں مُبتلا رکھتا ہے اور جب دونوں اپنی بچّی کو ساتھ لے کر بھاگنے کی کوشش کرتے ہیں تو اُس کو ناکام بنا دیتا ہے۔ بالآخر ڈمزڈیل کلیسا

میں ہیسٹر اور بچی کو ساتھ لے کر کٹہرے میں کھڑا ہو جاتا ہے اور جملہ مقامی آبادی کے سامنے اپنے گناہ کا اعتراف کر لیتا ہے۔ یوں وہ ہیسٹر کے شوہر کی "ابلیسی قوت" سے محفوظ ہو جاتا ہے اور ہیسٹر ہی کے بازوؤں میں جان دے دیتا ہے۔ گناہ کی پیدائش جو پرل نام کی ایک ننھی سی بچی ہے، اس منظر کو دیکھ کے پہلے تو بہت غم زدہ ہوتی ہے مگر آخر میں مرتے ہوئے باپ کو چوم لیتی ہے۔

لارنس نے ہاتھورن پر ایک اور باب بھی لکھا ہے۔ اس کے ناول "وادیٔ راحت کا رومان" کے بارے میں، جس کے ابتدائی صفحات گنہگار والدین کی اولاد پرل کے بارے میں ہیں۔ ان صفحات کا ترجمہ ہمارے "اقتباسات و مختصرات" میں شامل ہے۔ مترجم۔

نتھانیئل ہاتھورن ایک داستان نگار ہے۔

مگر داستان ہوتی کیا ہے؟ بالعموم ایک عمدہ سی، پیاری سی کہانی جس میں سب کچھ آپ کے "حسبِ دل خواہ" ہوتا ہے، جہاں بارش آپ کے جیکٹ کو خراب نہیں کرتی، جہاں اڑتے ہوئے ننھے کیڑے آپ کی ناک پر چٹکیاں نہیں لیتے، جہاں سارا سال موسمِ گل جاری رہتا ہے جیسے (شکسپیئر کے طربیہ) "حسبِ دل خواہ" میں، یا موریس ہیولٹ کے "بن پریمیوں" میں یا پھر (سولھویں صدی میں) میلری کے "مرگِ آرتھر" میں۔

ظاہر ہے کہ ہاتھورن اس قسم کا داستان نگار نہیں تھا۔ اگرچہ "حرفِ سرخ" میں کسی کے جوتوں پر ذرا سا کیچڑ بھی نہیں لگتا۔

لیکن بات اس سے آگے جاتی ہے۔ "حرفِ سرخ" ایک خوشگوار، آراستہ قسم کی داستان نہیں ہے۔ ایک قسم کی تمثیل ہے، ایک زمینی کہانی، جہنمی معنویت لیے ہوئے۔

امریکی فن اور فنی شعور میں ہمیشہ سے یہ دراڑ موجود ہے۔ اوپر سے یہ کسی میٹھے کی مانند ہے، خوش رنگ اور خوش وضع۔ جیسے خود ہاتھورن اپنی زندگی میں۔ ایک نیلی آنکھوں والا محبوب آدمی، اور لانگ فیلو اور اسی طرح کی غٹر غوں کرتی ہوئی ننھی منی فاختائیں۔ ہاتھورن کی بیوی نے کہا تھا کہ اس کو کبھی وقت پر نہیں دیکھا گیا۔ جس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ وہ بہت دیر سے آیا کرتا تھا۔ مگر ہمیشہ "ابد کی کمزور تابندگیاں"۔

وہ سب سانپ کی طرح تھے۔ ذرا ان کے فن کے داخلی معنوں پر توجہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ وہ کیسے جناتی لوگ تھے۔

لازم ہے کہ امریکی فن کی سطح کے آر پار دیکھا جائے۔ اور علامتی معنوں کی شیطنت کا مشاہدہ کیا جائے ورنہ تو سب کچھ بچگانہ ہی معلوم ہوگا۔

نیلی آنکھوں والے نتھانیئل کو معلوم تھا کہ داخلی روح کے اندر کیسی ناگوار چیزیں مخفی ہیں۔ مگر وہ

بڑی احتیاط سے ان کو بہروپ میں باہر نکالتا تھا۔

دائم یہی صورتِ حال ہے۔ امریکیوں کا عمدی شعور، اتنا خوش شکل اور نرم کلام مگر تحتِ شعور اس قدر شیطانی۔ برباد کرو، برباد کرو، برباد کرو، تحتِ شعور گنگناتا رہتا ہے۔ پیار کرو اور پیار کرو، پیار کرو اور پیار کرو، بالائی شعور اعلان کرتا رہتا ہے۔ اور دُنیا صرف پیار کرو، پیار کرو کا اعلان سُنتی ہے اور نیچے تحتِ شعور کی تباہ کُن گنگناہٹ پر کان دھرنے سے انکار کرتی ہے، اُس وقت تک کہ جب اُسے سُننا ہی پڑے۔

امریکہ برباد کرنے پر مجبور ہے۔ یہی اُس کی تقدیر ہے۔ یہ اُس کی تقدیر ہے کہ سفید فام شعور کے سارے کارنامے کو برباد کر کے رکھ دے۔ اور یہ کام اُسے مخفی طور پر انجام دینا ہے۔ جیسے کبھی کوئے کے اندر کیٹیلی مکھی کی نشوونما، ریشم کے پہل روپ کو چپکے چپکے برباد کر دیتی ہے۔

اگرچہ بہت سی کیٹیلی مکھیاں ایسی بھی ہوتی ہیں جو کوئے کی حدود سے باہر نہیں نکل سکتیں اور خود، اندر ہی اندر، ختم ہو جاتی ہیں۔ جیسے شاید امریکہ بھی ہو جائے۔

اسی طرح "حرفِ سرخ"، کا مخفی گویا شیطانی طور پر اندرونی نفس کو برباد کر رہا ہے۔ "نیک بنو، نیک بنو" نتھانیئل چہکتا ہے۔ "نیک ہو اور کبھی گناہ نہ کرو اور یقین رکھو کہ تمہارے گناہ تمہیں بے نقاب کر کے رکھ دیں گے۔"

ایسے عزم کے ساتھ کہ اس کی بیوی نے اُس کو کبھی دقت پر نہیں دیکھا۔

پھر ذرا "حرفِ سرخ" کی زیر لب شیطنت پر بھی کان دھریے۔

انسان نے شجرِ علم سے پھل کھایا اور اس کو اپنے آپ سے شرم آنے لگی۔

کیا آپ تصور کرتے ہیں کہ سیب کھانے کے واقعے سے پہلے آدم نے حوا کے ساتھ کبھی زندگی نہیں کی تھی؟ جی ہاں، کی تھی۔ ایسے ہی جیسے کوئی وحشی حیوان اپنی مادہ کے ساتھ کرتا ہے۔

یہ اُس وقت تک گناہ نہیں بنا جب تک کہ علم کا زہر اُس میں نہیں سمایا تھا، وہی نثر کے شہر سے آیا ہوا سیب۔

ہم اپنے اندر بٹے ہوئے ہیں، خود اپنے ہی خلاف اور یہی مفہوم ہے صلیب کی علامت کا۔ اوّلیں صورت میں، آدم نے حوا کو جانا، جیسے ایک وحشی حیوان اپنی مادہ کو جانتا ہے، لمحاتی طور پر، مگر زندہ طریقے سے، خون کے علم سے ـــــ خون کا علم، جو نفس کے علم سے جدا ہے۔ خون کا علم جو لگتا ہے کہ سب کچھ پوری طرح بھول جائے گا مگر نہیں بھولتا۔ خون کا علم، جبلت، وجدان، وہ تمام بے پایاں علم کا دھارا جو اندھیرے میں بہتا ہے اور نفس پر مقدم ہے۔

پھر وہ نامراد سیب درمیان میں آگیا اور دوسری قسم کا علم شروع ہوا۔

آدم نے اپنی طرف دیکھنا شروع کیا "میری ٹوپی"؟ وہ چلّایا "اور یہ کیا چیز ہے؟ میرے خداوند، آخر کیا بلا ہے یہ؟ اور حوّا؟ مجھے تو اس پر سخت حیرانی ہوتی ہے!"

یہاں سے علم کا آغاز ہوتا ہے، جو بہت جلد فہم تک پہنچتا ہے، جب شیطان کو اپنا حصّہ مل جاتا ہے تو۔

جب آدم نے سیب کھانے کے بعد جاکر حوّا سے ملاقات کی تو اس نے کوئی ایسا کام نہیں کیا جو انھوں نے اس سے پہلے کئی مرتبہ عملی طور پر نہیں کیا تھا۔ مگر شعور میں اس نے بے حد مختلف قسم کا کام کیا۔ اسی طرح حوّا نے بھی۔ دونوں نے ایک دوسرے پر نظر رکھی کہ وہ کیا کر رہے ہیں اور غور کیا کہ ان کے ساتھ کیا ہو رہا ہے۔ اب وہ علم کی تلاش میں تھے۔ اور اسی سے گناہ پیدا ہوا۔ اس کا عمل نہیں بلکہ اس کا علم۔ سب سے پہلے وہ آنکھیں بند رکھتے تھے اور ان کے ذہن بھی دھندلا جاتے تھے۔ مگر اب وہ ایک دوسرے کو تاکنے جھانکنے لگے اور تخیّل میں دیکھنے لگے۔ انھوں نے اپنا ملاحظہ کیا اور اس کے بعد انھوں نے اضطراب محسوس کیا، خود نگہداری محسوس کی۔ چنانچہ انھوں نے کہا۔ "یہ کام تو گناہ ہے۔ آؤ ہم چھپ جائیں۔ ہم نے گناہ کیا ہے۔"

کوئی حیرت کی بات نہیں کہ خداوند نے ان کو بہشت سے باہر پھینک دیا۔ آلودہ ریاکار!

گناہ اپنی ذات کے معائنے پر مشتمل تھا، خود نگہداری میں موجود تھا۔ گناہ بھی اور عقوبت بھی۔ آلودہ فہم!

آج کل لوگ دوگانگی کے تصوّر سے متنفر ہیں۔ یہ کوئی اچھی بات نہیں۔ دوگانہ تو ہم ہیں۔ صلیب! اگر ہم علامت کو قبول کرتے ہیں تو ہم فی الاصل اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں کہ ہم خود اپنے ہی خلاف بٹے ہوئے ہیں۔

شاید خون کو اس بات سے نفرت ہے کہ ذہن اس کو جانے۔ جب وہ معلوم ہو جاتا ہے تو خود کو معدوم محسوس کرتا ہے۔ اس لیے خلوت ایک گہری جبلّت ہے۔ اور دوسری طرف، ذہن اور انسان کا روحانی شعور، خون کے افعال کی تاریک توانائی سے صریحاً متنفر ہے۔ خالص اور تاریک حسیاتی ہیجانات سے متنفر ہے جو اپنے وقت کے دوران ذہن کو ملیامیٹ کر دیتے ہیں اور روحانی شعور کو بھی۔ اور ان کو تاریکی کے خفہ کن طوفان میں پھینک دیتے ہیں۔

مگر آپ کو اس سے کوئی مفر نہیں۔

خون کا شعور، ذہن کے شعور پر چھا جاتا ہے، اسے ملیامیٹ کر دیتا ہے اور اس کو باہر نکال دیتا ہے۔

ہم سب دونوں طرح کا شعور رکھتے ہیں اور یہ دونوں ہمارے اندر متخاصم ہیں۔

یہ سدا یونھی رہیں گے۔

یہی ہماری صلیب ہے۔

مخاصمت اتنی بدیہی اور اتنی دُور رس ہے کہ وہ چھوٹی سے چھوٹی چیز تک محیط ہے۔ آج کا مہذب، اعلیٰ شعور کا حامل انسان، کسی قسم کے جسمانی "چاکرانہ" کام سے متنفر ہے، مثلاً برتن دھونا، فرش کو جھاڑنا پونچھنا، یا لکڑیاں کاٹنا۔ ایسا چاکرانہ کام (اس کے نزدیک) رُوح کی توہین ہے۔ "جب میں لوگوں کو بھاری بوجھ اٹھائے ہوئے دیکھتی ہُوں اور وحشیوں کی طرح کام کرتے ہوئے تو ہمیشہ میرا دِل چاہتا ہے کہ رو دُوں!" ایک خوبصورت مہذب خاتون نے مجھ سے کہا۔

"جب تم یہ کہتی ہو تو میرا جی چاہتا ہے تمھاری خوب پٹائی کروں۔" میں نے اُسے جواب میں کہا: "اور جب میں تمھیں اپنے خوبصورت سر کے اندر بھاری بھر کم خیالات سوچتے ہوئے دیکھتا ہُوں تو اس وقت بھی میرا دِل چاہتا ہے کہ تمھاری خوب ٹھکائی کروں۔ اس پر مجھے بے حد غصہ آتا ہے۔"

میرے باپ کو کتابوں سے نفرت تھی۔ کسی کو بھی پڑھتے یا لکھتے ہوئے دیکھنے سے نفرت تھی۔

میری ماں کو اس خیال سے نفرت تھی کہ اس کے کسی بیٹے کو جسمانی کام پر مجبور کیا جائے۔ اُس کے بیٹوں کو کوئی بلند تر کام کرنا چاہیئے۔

وہ جیت گئی مگر موت اُسی کو پہلے آئی۔

جو آخر میں ہنستا ہے، وہ سب سے زیادہ ہنستا ہے۔

ہم سب میں جسم اور ذہن، لہو اور جان کے درمیان ایک بنیادی مخاصمت موجود ہے۔ ذہن، خون سے "شرمندہ" ہے اور خون، حقیقت میں، ذہن کے ہاتھوں برباد ہو جاتا ہے۔ اس لیے آپ کو امریکہ میں زرد رُو (دانش ور) بھی ملتے ہیں۔

فی الوقت، ذہنی شعور اور مبینہ رُوح کو برتری حاصل ہے۔ امریکہ میں سب سے بڑھ کر۔ امریکہ میں کوئی آدمی لہو سے کام نہیں کرتا۔ اگر ذہن سے نہیں تو ہمیشہ اعصاب کی مدد سے کام کرتا ہے۔ امریکی فعالیت میں لہو کی مقدار کے اندر اعصاب کی وجہ سے کیمیاوی تقلیل یا کمی پیدا ہو جاتی ہے۔

جب کوئی اطالوی محنت کش محنت کرتا ہے تو اس کا ذہن اور اس کے اعصاب سو جاتے ہیں اور خون ہی اندازے سے عمل کرتا ہے۔

امریکی لوگ جب کچھ کر رہے ہوتے ہیں تو دراصل وہ کچھ بھی کرتے ہوئے نظر نہیں آتے۔ وہ محض "مصرُوف" ہوتے ہیں۔ وہ ہمیشہ کسی نہ کسی چیز میں "مصرُوف" ہوتے ہیں مگر کسی چیز میں پوری طرح ڈوب کے کچھ کرنا، گہرے شعور کی فاعلیت کے ساتھ، یہ اُن کے بس کا روگ نہیں۔

البتہ وہ شعورِ خون کی بے ساختگی کی قدر ضرور کرتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ یہ بھی اُن کے سر میں سما جائے۔ "جسم سے زندگی کرو۔" وہ چیختے ہیں مگر یہ اُن کی آخری ذہنی چیخ ہوتی ہے۔ وحدتِ عمل!

اس سے اگلی کوشش یہ ہوتی ہے کہ جسم اور خون کا عقلی جواز پیدا کیا جائے۔ وہ کہتے ہیں: "بدن کی فلاں فلاں پٹھی (یا عضلے) کے بارے میں سوچیے اور پھر اُسے ڈھیلا چھوڑ دیجیے۔"
اور جتنی مرتبہ بھی آپ ذہن سے جسم کو "تسخیر" کریں گے (آپ چاہیں تو اس کو "شفا" بھی کہہ سکتے ہیں) آپ کہیں نہ کہیں، پہلے سے بھی زیادہ گہرا اور خطرناک عقدہ یا تناؤ پیدا کر لیتے ہیں۔
مریل امریکی جن کے لہو کو لہو نہیں کہا جا سکتا۔ زیادہ سے زیادہ ایک زرد روحانی سیّال۔
افتادِ آدم!
اب تک بہت سی افتادیں گزر چکی ہیں۔
جب حوّا نے سیب کو دانتوں سے کاٹا تو علم کی افتاد پڑی۔ خود نگہدار علم، پہلی مرتبہ انسان نے لہو کے خلاف جنگ لڑی۔ فہم کی تحصیل کے لیے۔ دوسرے لفظوں میں لہو کو دانش در بنانے کے لیے۔
لہو بہنا ہی چاہیے، یسوع مسیح نے کہا ہے۔
اے اپنے بٹے ہوئے نفس کی صلیب پر بہنے دیجیے۔
لہو بہتا رہے تو آپ کو لہو کا شعور حاصل ہوتا ہے۔ جسم کو کھائیے اور لہو کو پیجیے۔ خود اپنی آدم خوری کیجیے تو آپ انتہائی باشعور ہو جائیں گے۔ جیسے امریکی ہوتے ہیں یا بعض بعض ہندو۔ اپنے آپ کو ہڑپ کر جائیے تو خدا ہی جانتا ہے کہ آپ کو کتنا زیادہ علم حاصل ہو جائے۔ آپ کتنے زیادہ باشعور ہو جائیں گے۔

خیال رہے کہ آپ کا سانس گھٹ کے نہ رہ جائے۔
بہت دیر تک لوگوں کا عقیدہ رہا ہے کہ وہ ذہن کے ذریعے، رُوح کے ذریعے کامل بن سکتے ہیں۔ یہ عقیدہ اُنھوں نے ہیجان انگیز حد تک اپنائے رکھا۔ خالص شعور کے اندر انھیں وجد و سرور کی کیفیت حاصل ہوئی۔ انھوں نے پاکیزگی، عصمت اور رُوح کے پروں میں اعتقاد پیدا کیا۔
امریکہ نے بھی جلد ہی رُوح کے پرندے کو پکڑ لیا۔ امریکہ نے بہت جلد رُوح میں اعتقاد کو ترک کر دیا مگر اپنے عمل میں نہیں۔ عمل اسی طرح ایک استہزائی شدت کے ساتھ جاری رہا۔ امریکہ جس میں رُوح اور شعورِ آدم کے لیے ایک مکمل داخلی تنفر تھا، وہی امریکہ اس روحانیت کی، "آفاقی محبت کی" اور ہمہ وقت علم کی رٹ لگائے رکھتا ہے جیسے یہ بھی کوئی نشہ آور چیز ہو۔ باطن میں وہ اس کو گھاس بھی نہیں ڈالتا۔ محض سنسنی کی خاطر۔ محبت کی خوشنما سنسنی، ساری دنیائے محبت۔ اور جاننے، جاننے، جاننے کی پھڑکتی ہوئی طیارہ نما سنسنی۔ یہ پیارے پیارے لوگ دیکھیے تو کتنا فہم رکھتے ہیں۔ اس کرتب میں اُن کو کتنی بڑی مہارت حاصل ہے۔ خود پرستی کا کرتب!
"حرفِ سرخ"، اس سارے تماشے کا پردہ چاک کر دیتا ہے۔

یہاں آپ کے سامنے پاک صاف نوجوان پادری ڈمز ڈیل ہے۔
اور اُس کے پاؤں میں پڑی ہوئی خوبصورت تطہیر پسند ہیسٹر ہے۔
اور پہلا کام وہ یہ کرتی ہے کہ اُس کو اپنا فریفتہ کرے۔
اور وہ بھی پہلا کام یہ کرتا ہے کہ اُس کا فریفتہ ہو جائے۔
اور دُوسری جو وہ کرتے ہیں وہ اپنے گناہ کو سینے سے لگانا ہے اور اُس پر للچانا اور اُس کو سمجھنے کی کوشش کرنا۔
جو کہ "نیو انگلینڈ" کا اسطورہ یا علامتی کہانی ہے۔
(اسی ناول کے ضمنی کرداروں میں) ڈیر سلیئر نے جیوڈتھ ہنٹر کا فریفتہ ہونے سے انکار کر دیا تھا۔
کم سے کم، شہر شر کے سیب پر اُس ایک آدمی کی رال نہیں ٹپکنے پائی۔
مگر ڈمز ڈیل تو للچا کے فریفتہ ہوا۔ حیف، گناہ با لذت!
وہ کیسا پاکیزہ نوجوان آدمی تھا۔
پھر بھی اُسے اپنی پاکیزگی کو فریب دینا پڑا۔
امریکی نفسیات۔
بلاشبہ، کھیل کا بہترین حصّہ ظاہری پاکیزگی کو برقرار رکھنا تھا۔
سب سے بڑی فتح جو ایک عورت کو، خصوصاً ایک امریکی عورت کو حاصل ہو سکتی ہے وہ کسی آدمی کو خود پر فریفتہ کرنے کی فتح ہے، خصوصاً اس صورت میں کہ وہ پاکیزہ ہو۔
اور دُوسری طرف اس کو بھی سب سے بڑا اہتزاز اسی صورت میں حاصل ہوتا ہے —— مجھے فریفتہ کروا دے دلاور خاتون!

اور دونوں اُس نازک ترین فرحت میں، جو ظاہری طور پر پاکیزہ دکھائی دینے سے حاصل ہوتی ہے، ایک دُوسرے کے شریک ہوتے ہیں۔ جبکہ ہر ایک کو ہر وقت ہر بات معلوم ہوتی ہے۔ لیکن پاکیزہ ظاہریت کی قوت ایسی ہے جس میں ایک بلندی سی محسوس ہوتی ہے۔ سب امریکی اسی کا شکار ہیں: پاکیزہ نظر آؤ۔
کسی آدمی کو فریفتہ کرنا، ہر ایک کو معلوم ہونے دینا، پاکیزگی کی ظاہریت کو طاری کرنا۔ پاکیزہ! یہی عورت کی سب سے بڑی فتح ہے۔
انگریزی زبان کا پہلا حرف - اے - حرفِ سُرخ - ارتکابِ زنا کی گنہگار - الف عظیم - الف ارتکابِ زنا کی گنہگار - آدم نو - آدمۂ نو - امریکی۔
اے - ارتکابِ زنا کے گنہگار - سنہری دھاگے سے کڑھا ہوا۔ سینے کے اُوپر چمکتا دمکتا افتخار کا سب سے بڑا نشان۔

اس کے لیے تو بنیاد پر کرسی بنا کر وہیں اُس کی پرستش کیجیے - وہیں پرستش کیجیے - عورت - مادرِ بزرگ - اے - ارتکابِ زنا کی جرأت مند - آبل (ہابیل)

آبل - آبل - آبل - احترام کی اہل - یہ تو ایک مضحکہ خیز کھیل بن جاتا ہے -

دہکتا ہُوا دل - اے - مریم مجروح دِل - مادرِ معصوم - اے - بڑی شکل کا اے - ارتکابِ زنا کی گنہگار - سنہری دھاگے سے چمکتی دمکتی - آبل - ارتکابِ زنا - احترام کی اہل -

شاید یہ سب سے بڑی طنز ہے جو اب تک قلم بند ہوئی ہے - "حرفِ سرخ" اور نیلی آنکھوں والے نہتھانیئل کی تصنیف -

تاہم یہ کوئی زور دار دھماکہ بھی نہیں -

انسان کی رُوح - ایک جھوٹ پر اڑی ہوئی - ایک جھوٹ پر چلتی ہوئی - ہمیشہ جھوٹ پر پلتی ہوئی - ہر چیز "اے" سے شروع ہوتی ہے -

ارتکاب - الف - (آغاز) ابل - آدم - اے - امریکہ -

حرفِ سرخ -

• اگر تطہیر پسندوں کے ہجوم میں کوئی پوپ پرست بھی ہوتا تو اُس نے اُس خوبصورت عورت کو، اپنے لباس اور ظاہری اطوار میں اتنی آراستہ، سینے پر ایک بچے کو لیے ہوئے، ایک ایسی شے کی طرح دیکھا ہوتا جو آسمانی مادر کی تصویر کو یاد دلاتی ہے جس کو منقش کرنے کے لیے اتنے مشہور مصوروں نے ایک دُوسرے سے بڑھ چڑھ کر کوشش کی - ایک ایسے آدمی کو بلاشبہ تقابل کے طور پر ہی سہی صرف اسی قدر مادرِ بے داغ کی تصویر کو یاد دلا سکتی ہے جس کے شیر خوار کا مقدر تھا کہ دُنیا کا کفارہ بنے ۔"

جس کے شیر خوار کے مقدر میں دُنیا کا کفارہ بننا تھا - چہ خوش! جو کفارہ دُنیا کو امریکی شیر خوار سے حاصل ہوگا، ایک نہایت چونکانے والی چیز ہوگا -

"یہاں انسانی زندگی کی مقدس ترین خصوصیت میں سب سے گہرے گناہ کا داغ لگا ہُوا تھا جو کچھ اس طرح اپنا اثر دکھاتا تھا کہ دُنیا اس عورت کے حُسن کے لیے اور بھی تاریک ہو جاتی تھی اور اس شیر خوار کے لیے جس کو اُس نے جنم دیا تھا، اور بھی گم شدہ ہو چکی تھی ۔"

ذرا اس محبوب کو سُنیئے - کیا یہ معذرت کا اُستاد نہیں ہے -

اور علامات کا بھی -

جس کیمکوکار انداز سے وہ الزام لگاتا ہے اس میں ہر لحظہ تعریف کا دبا دبا تمسخر سُنائی نہیں دیتا؟

اُف ہیسٹر! تم تو ایک شیطان ہو - ایک آدمی کو جسے تم فریفتہ کر کے چت کر سکو، اُس کے لیے لازم ہے کہ پاکیزہ ہو - کیونکہ زندگی کی سب سے مزیدار پھریری اسی میں ہے کہ کسی مقدس دلی کو اٹھا کر کیچڑ میں

پھینک دیا جائے۔ اور جب تم نے اُسے چت کر ہی لیا ہے تو عاجزی سے، اپنے بالوں کے ساتھ، کیچڑ کو صاف بھی کر دو۔ مریم مجدلانی کی طرح۔ اور پھر گھر جا کر چڑیلوں کا رقصِ تسخیر کرو اور اپنے لیے سنہری تار کے ساتھ ایک حرفِ سُرخ بھی کاڑھ لو، جیسے نواب زادیاں اپنے لیے تاج بنایا کرتی تھیں اور پھر ایک مجسّمے کی طرح بلندی پر کھڑی ہو جاؤ اور دُنیا کو احمق بناؤ۔ وہی دُنیا جو تمھارے گناہ کی وجہ سے تم پر رشک کرے گی کہ تم ان سب کو ہرا کے آگے نکل گئی ہو۔

ہیسٹر پرن انتقام کی عظیم دیوی ہے۔ وہ جاننے والی لائجیا ہے (پو کے افسانے کی ہیروئن) جو قبر سے چڑیل بن کے نکلی ہے، اپنی دولت کو واپس لے کر، فہم کی دولت کو۔

مگر اس مرتبہ ڈمز ڈیل ہے جو مرتا ہے اور وہ زندہ رہتی ہے اور پھر بھی آبل (ہابیل کی طرح معصوم!)

ڈمز ڈیل کی رُوحانی محبت بھی ایک جھوٹ ہے۔ عورت کا غلط مَصرف اپنی رُوحانی محبت کے لیے جیسے مقبولِ عام پادری کرتے ہیں، اپنے وعظوں میں اور اپنی بلند بینی میں، ایک بہت بڑا سفید جھوٹ تھا جو فوراً ہی آشکار ہو گیا۔

ہم اپنی رُوح میں کتنے پاکیزہ ہیں مگر ہائے رے ڈگمگاہٹ۔

جب اس نے اس کو صحیح مقام پر گدگدایا تو پھر وہ ایک دم پھسل ہی پڑا۔

پھسلن۔

رُوحانیت پھسل کے رہتی ہے۔

مگر کھیل کو جاری رہنے دیجیے۔ ظاہر کو پاکیزہ رکھیے۔ پاک وہ ہیں جو پاک سمجھے جائیں۔ اور جو پاک ہیں ان کے لیے ..... وغیرہ وغیرہ۔

محتاط رہیے، جناب، اُس خاتون سے جو آپ کی ارادت مند ہو۔ آپ جو بھی کریں اُسے موقع نہ دیں کہ آپ کو گدگدائے۔ اُسے آپ کا "کمزور نقطہ" معلوم ہے۔ اپنی پاکیزگی کو محفوظ رکھیے۔

جب ہیسٹر پرن نے آرتھر ڈمز ڈیل کو فریفتہ کیا تو یہ انجام کا آغاز تھا، مگر انجام کے آغاز سے لے کر انجام کے انجام تک ایک صدی یا اس سے زیادہ کا عرصہ پھیلا ہوا ہے (یعنی ہمارے زمانے تک۔ مترجم)۔

مسٹر ڈمز ڈیل بھی اپنے ذرائع کی انتہا پر نہ تھا۔ اس سے پہلے اُس نے اپنے جسم پر حکومت کر کے، اُس کو اصولوں کا پابند بنا کر زندگی کی تھی، سب رُوحانی مفاد کی خاطر۔ اب بھی وہ الگ تھلگ اچھا وقت گزار رہا ہے، اپنے جسم کو اذیت دے کر، خود کو کوڑے لگا کر، کانٹوں سے چیر کر، نفس کُشی کی ریاضتیں پوری کر کے۔ یہ بھی جلق کی ایک قسم ہے۔ وہ اپنے جسم پر ذہنی گرفت حاصل کرنی چاہتا ہے اور چونکہ وہ ذہن سے ایسا نہیں کر پاتا تو اُس کی گراوٹ کو دیکھیے۔ آخر وہ کوڑوں کے ساتھ اپنے جسم کو کس مقصد کے لیے وقف کرے گا؟ اُس کا ارادہ اُسے کوڑے لگاتا ہے اور درد میں اُس کو مزا ملتا ہے۔ وہ اس مزے میں مست ہو جاتا

ہے۔" جو پاک ہیں، اُن کے لیے ہر چیز پاک ہے۔"

یہ وُہی خود تخریبی کا قدیم عمل ہے، پہلے سے زیادہ فرسُودہ صُورت میں۔ ذہن کی خواہش کہ اپنے دانت خوُن میں اور گوشت میں گاڑ دے۔ اَنا، جو باغی جسم کو عذاب دے کر مسرُور ہے۔ مَیں، یعنی انا، اپنے جسم پر فتح پا کے رہوں گا۔ تاخ تڑاخ۔ مَیں کہ ایک بسیط آزاد رُوح ہوں۔ تڑاخ۔ مَیں اپنی رُوح کا خود ناخدا ہُوں۔ تڑاخ۔ شاباش کہ تم نے حالات کے ظالمانہ قبضے سے نکلنے کی بھرپُور کوشش کی ہے۔

الوداع، آرتھر! وہ اپنی ارادت مندوں اور "رُوحانی بہنوں" کے لیے عورتوں کا مرہُونِ منّت تھا۔ چنانچہ عوَرت نے بس اس کے کمزور ترین نقطے، اُس کے جسم کو چھُوا۔ ذرا "رُوحانی دُلھن" کا دھیان کرو، بھائی۔ وہ تمھارے کمزور ترین نقطے کی تلاش میں ہے۔

یہ ارادوں کی جنگ ہے۔

"ارادے میں ایک ایسی چیز بھی ہے جو مرتی نہیں۔"

سُرخ عورت، "خواہرانِ مرحمت" کی تنظیم میں شامل ہو جاتی ہے۔ کیا اُس نے پچھلی جنگ میں ایسے ہی نہیں کیا؟ یہ نتھانیئل کی پیغمبری نہیں تو اور کیا ہے؟

ہیسٹر، ڈمزڈیل پر زور دیتی ہے کہ کہیں دُور چلے جائیں۔ کسی نئے مُلک میں، کسی نئی زندگی میں۔ مگر اس بچارے کے پاس تو کسی قسم کی زندگی باقی ہی نہیں بچی۔ وہ جانتا ہے کہ آج کرۂ ارض پر کوئی مُلک نیا نہیں، کوئی زندگی نئی نہیں۔ ہر جگہ وُہی پُرانی چیز ہے، مختلف درجوں میں (بہر کجا کہ روی آسماں ہمیں رنگ است)۔

ہیسٹر سوچتی ہے، ڈمزڈیل اُس کا شوہر ہو گا، پرل اُن کی بچی۔ شاید آسٹریلیا میں وہ کامل وجود بن سکے۔ مگر وہ نہ بن سکتی۔ ڈمزڈیل پہلے رُوحانی انجیل کے نمائندے کی حیثیت سے اپنی کاملیت کے مقام سے گر چکا تھا۔ وہ اپنی مردانگی کھو چکا تھا۔ اُسے اس تجویز میں کوئی حکمت نظر نہیں آتی تھی کہ وہ کیوں خود کو ایک عورت کے ہاتھوں میں دے دے اور کسی نئے مُلک میں جا کر کا ملاً اُس کی "چیز" بن جائے۔ اُس نے تو اس کو اور بھی حقیر سمجھا ہوتا کہ عورت ہر اُس آدمی کو حقارت کی نظر سے دیکھتی ہے جس کو وہ چت کر چکی ہو۔ وہ اُس کے ساتھ اپنی ہمدرد ترین شہوت کے ساتھ حقارت کرتی ہے۔

اب وہ کسی چیز کے لیے اِستادہ نہیں تھا، سو اُسے وہیں رہنے دیجیے جہاں وہ تھا، اپنے رُوحانی زخم چاٹنے کے لیے۔

ہیسٹر نے اُس کو اور اُس کی روحانیت کو بانٹ کے رکھ دیا تھا۔ چنانچہ وہ بھی اُس سے متنفر تھا۔ جیسے (ہارڈی کا) اینجل کلیئر بٹ کے رہ گیا تھا اور اسی لیے ٹیس سے نفرت کرنے لگا تھا۔ جیسے جوڈ آخر میں سُو سے نفرت کرنے لگا تھا یا اُسے کرنی چاہیے تھی۔ عورتیں، مردوں کو، خاص طور سے رُوحانی مردوں کو اُلّو بناتی ہیں اور جب بطور مرد کے اُن کی رُوحانیت دھم سے آ رہتی ہے، تو پھر وہ

دوبارہ اپنے آپ کو صحیح و سالم اِستادہ نہیں کر سکتے، چنانچہ وہ بس رینگ سکتے ہیں اور اس عورت یا عورتوں سے جو اُن کی افتاد کا باعث ہوئیں، شدید نفرت کرتے ہوئے مرتے ہیں۔

اولیا صفت پادری، آخر میں اپنا ایک ذرا سا حِصّہ دوبارہ حاصِل کر لیتا ہے، سب کے سامنے اعتراف کر کے، کٹہرے پر کھڑے ہو کر، جہاں وہ بھی بے نقاب ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد وہ موت میں ڈُبکی لگا جاتا ہے مگر اس نے، سب کی نظروں میں، اپنا تھوڑا سا حِصّہ واپس تو لے لیا۔

"ہم دوبارہ نہیں مل سکتے؟" ہیسٹر نے اُس کے کان میں کہا تھا، اپنے چہرے کو اس کے قریب جھکاتے ہوئے "کیا ہم اپنی لافانی زندگی باہم بسر نہیں کر سکتے؟ یقیناً۔ یقیناً ہم نے اپنی باہمی مصیبت سے ایک دُوسرے کو اپنا پر عمال بنا لیا ہے۔ تم اپنی مرتی ہوئی روشن آنکھوں سے دُور اَبد کی طرف دیکھ رہے ہو۔ مجھے بتاؤ تم کیا دیکھ رہے ہو؟"

"چُپ، ہیسٹر چُپ رہو" اُس نے لرزتی ہوئی باوقار آواز کے ساتھ کہا "قانون جو ہم نے توڑا! گناہ جو یہاں خوفناک طور پر منکشف کیا گیا! بس تمھارے خیالوں میں کچھ ہونا چاہیے تو یہی۔ مَیں ڈرتا ہُوں! مَیں ڈرتا ہوں!" [1]

قانون جو ہم نے توڑا۔ کیا تم یقین سے کہہ سکتے ہو؟

کِس کا قانون؟

مگر یہ سچ مچ ایک قانون ہے کہ آدمی یا تو اُس عقیدے پر جما رہے جو اس کی بنیاد بنا ہے اور اُس عقیدے کے قوانین کی اطاعت کرے یا پھر تسلیم کرے کہ اس کا عقیدہ ناکافی ہے اور اس کے بعد خود کو کِسی نئی چیز کے لیے تیار کرے۔

یہاں اعتقاد میں کوئی تبدیلی نہیں تھی۔ نہ ہیسٹر میں، نہ ڈِمز ڈیل میں، نہ ہاتھورن میں اور نہ امریکہ میں۔ وُہی پُرانا خیانت آمیز عقیدہ جو حقیقت میں بے اعتقادی کی ایک چالاک صُورت تھی، رُوح میں اور پاکیزگی میں اور بے غرض محبّت میں! اور خالص شعور میں اعتقاد۔ وہ اسی عقیدے پر عامل رہیں گے محض اس کے سنسنی خیز ہونے کے باعث۔ مگر وہ ہر لمحہ اس کو فریب بھی دیتے رہیں گے۔ جیسے (پہلی جنگِ عظیم کے بعد امریکی صدر) وُڈرو وِلسن نے اور باقی ماندہ جدید معتقدین نے کیا۔ باقی ماندہ جدید نجات دہندوں نے۔

اگر آپ آج کِسی نجات دہندہ سے ملیں تو یقین کر لیجیے کہ وہ آپ کے نہ دل کے اندر آپ کو اُلّو بنانے کی کوشش کر رہا ہے۔ خصُوصاً اگر نجات دہندہ ایک عورت ہو، فہم کی مالک، اپنی محبّت کو پیش کرتے ہوئے۔

ہیسٹر زندہ رہتی ہے، کِسی مٹھائی کی طرح پاک صاف کہ اب وہ سب کے لیے ایک نرس

---

[1] اس مقالے میں اصل ناول کے جتنے بھی چھوٹے بڑے اقتباس ترجمہ ہوئے ہیں، مطبوعہ کتابی ترجمے سے نقل کرنے کی بجائے نئے سرے سے کیے گئے ہیں۔ (مترجم)

بن چکی ہے۔ آخر کار اُس کو ایک مقدسہ تسلیم کر لیا جاتا ہے، "خوفِ سُرخ" کی آبل (یا بیسل)

یہ تو عورت ہونے کی بنا پر وہ بن ہی جائے گی۔ وہ اپنے منفرد آدمی کو تسخیر کر چکی ہے چنانچہ اب وہ معاشرے کی ساری رُوحانی زندگی میں شرکت کرتے ہوئے خاصی محبت سے کام لیتی ہے۔ معاشرے کی خاطر وہ خود کو جہنم کی طرح باطل بھی بنا کے رکھ دے گی کیونکہ ایک بار وہ اولیا صفت آرتھر کو تسخیر کر چکی ہے۔ اب وہ "خواہرانِ مرحمت" کی تنظیم کے اندر ایک مقدسہ کی صورت میں کھل اُٹھتی ہے۔

مگر وہ بہت دیر کے بعد کسی کو اپنے دِل میں داخل ہونے کی اجازت دیتی ہے۔ لوگ اُسے ایک چڑیل ہی سمجھتے ہیں جو کہ وہ تھی۔

اصل میں، جب تک کوئی عورت، مرد کے ذریعے عقیدے کی حدود میں داخل نہیں رہتی تو وہ ناگزیر طور پر ایک تخریبی قوت بن جاتی ہے۔ وہ اپنے قابو میں نہیں ہوتی۔ وہ تقریباً ہمیشہ جذبۂ رحم کے سامنے بے بس ہو جاتی ہے۔ وہ کسی چیز کو جسمانی طور پر مجروح نہیں دیکھ سکتی۔ مگر ذرا ایک عورت کو مرد کی شدید عقیدت کے حدود و قیود سے کھلا چھوڑ دیجیے، مردِ خداؤں سے دور، اُس کی شخصیت کو آزاد کر دیجیے تو پھر دیکھیے کہ وہ کیسی مہربان قسم کی شیطان بن جاتی ہے۔ وہ کیسی مکاری کے ساتھ شیطنت کا پیکر ہو جاتی ہے۔ عورت کی متحدہ روح کا عظیم الشان شر۔ عورت، جرمنی کی ہو یا امریکہ کی، یا کسی اور قسم کی عورت، پچھلی جنگ میں ایک خوفناک چیز بن گئی تھی۔ (لارنس کا اشارہ غالباً "خفیہ مشن" انجام دینے والی عورتوں کی طرف ہے)۔

عورت بے بس ہو جاتی ہے، ایک ایسا شیطانی پیکر، جو محبت کی طرف مائل ہے۔ وہ بے بس ہے۔ اُس کی محبت بھی ایک قسم کا زہر ہے۔

ہاں اگر کسی مرد کو اپنی ذات پر اور اپنے خداؤں پر ایمان ہو اور شدت کے ساتھ اپنے روح القدس کی اطاعت کرتا ہو تو اُس کی عورت اُسے تباہ نہیں کرے گی۔ عورت شک کرنے والے مرد کا انتقام ہے اور اس سلسلے میں بے بس ہے۔

اور ہیسٹر کے ساتھ (ہوتو کی لاجپا کے بعد) عورت، مرد کے لیے انتقام کی دیوی بن جاتی ہے۔ وہ اُسے باہر سے بے شک بلند کرتی ہے، اندر سے برباد کر کے رکھ دیتی ہے اور وہ اُس سے نفرت کرتا ہوا مرتا ہے جیسے ڈمزڈیل نے کیا۔

ڈمزڈیل کی رُوحانیت بہت دُور تک جا چکی تھی۔ اس کو اپنا انتقام عورت کی صورت میں ملا اور وہ برباد ہو کے رہ گیا۔

عورت، مرد کے لیے، ایک عجیب اور کسی قدر خوفناک منظر ہے۔ جب عورت کے تحتِ شعور کی رُوح، مرد کے ساتھ تخلیقی وحدت سے برگشتہ ہوتی ہے تو ایک تباہ کن قوت بن جاتی ہے۔ خواہی نخواہی

وہ ایک تباہ کُن تاثّر پیدا کرنے کے لیے پُورا زور لگاتی رہتی ہے۔ دیکھنے میں عورت چاہے دُودھ کی طرح لطیف ہو جیسے لابجیا تھی مگر پھر بھی وہ مردوں کے اندر لڑکھڑاتی ہُوئی رُوح کی سمت تباہی کی خاموش لہریں رواں کرتی رہتی ہے۔ وہ خود اس چیز کو نہیں جانتی مگر کرتی یُونہی ہے۔ شیطان اُس کے باطن میں ہے۔

عین وُہی عورتیں جو انسانوں کے جسموں کو، اور بچّوں کو، بچانے میں مصرُوف ہوتی ہیں: طبیبائیں، نرسیں، ماہراتِ تعلیم —— یہ خدمتِ خلق کی رُوح سے بھری ہُوئی زنانہ نجات دہندگان —— یہ سب بھی اپنے باطن سے تباہ کُن شرانگیزی کی لہریں رواں کرتی رہتی ہیں جو کسی مرد کی باطنی زندگی کو سرطان کی طرح ختم کر دیتی ہیں۔ یُونہی ہے اور یُونہی رہے گا، جب تک کہ مرد اُسے دریافت نہ کر لیں اور اپنے تحفظ کے لیے کسی رَدِّ عمل سے کام نہ لیں۔

دیوتا ہماری حفاظت نہیں کریں گے کہ عورتیں خود شیطانی حد تک دیویاں ہوتی ہیں۔ مردوں کو خود اس تنگنا میں اپنی حفاظت کرنا ہے اور کسی شریں طریقے سے بھی۔

ایک عورت اپنی جنس کو خالص شرانگیزی اور زہرناکی کے لیے استعمال کر سکتی ہے جبکہ اُسی حالت میں وہ بے حد مسکین اور زرّیں حد تک عمدہ رویّہ اختیار کرتی ہُوئی دکھائی دیتی ہے۔ عزیز من، وہ توفی الحقیقت اپنی بے بسی میں برف کی طرح بے داغ ہے اور عین اُسی وقت وہ اپنی جنس کو ایک مادہ شیطان کی طرح برت رہی ہوتی ہے، اپنے مرد کو دائمی طور پر مجروح کرنے کے لیے۔ وہ نہیں جانتی کہ وہ کیا کر رہی ہے۔ اگر آپ یہ بات اُس کو بتا بھی دیں تو وہ کبھی یقین نہیں کرے گی۔ اگر آپ اُس کی شیطنت پر اُس کو ایک طمانچہ رسید کر دیں تو غیظ میں آکر قریب ترین مجسٹریٹ کے پاس شکایت لے کے پہنچ جائے گی۔ اس قدر مطلقاً بے عیب مادہ شیطان، محبوب، فرض شناس مخلوق۔

مگر پھر بھی عین اُس وقت جبکہ وہ سب سے زیادہ فرشتہ بن رہی ہو، اس کو ایک طمانچہ ضرور رسید کیجیے۔ عین اُس وقت جب وہ انتہائی عاجزی کے ساتھ اپنی صلیب اٹھائے ہوئے ہو۔

افسوس کہ عورت، حدُود سے باہر ایک شیطان ہے۔ مگر یہ قصور مرد کا ہے۔ عورت نے اوّلاً تو کبھی اپنے اعتقاد اور اعتماد کے قطعۂ جنّت سے نکالے جانے کی خواہش ہی نہیں کی تھی۔ اعتقاد کی ذمّہ داری کا بار مرد کے شانوں پر ہے۔ اگر وہ رُوحانی طور پر ایک زناکار اور کاذب بن جاتا ہے جیسے لابجیا کا شوہر یا آرتھر ڈِز ڈیل بن جائے تو ایک عورت اس کی شخصیت میں اپنا اعتقاد کیسے رکھ سکتی ہے؟ اعتقاد کی بُنیاد انتخاب پر نہیں اور اگر ایک عورت کسی مرد میں اعتقاد نہیں رکھتی تو پھر وہ کسی بھی شے میں لازماً اعتقاد نہیں رکھ سکتی۔ وہ خواہی نخواہی ایک شیطان بن جاتی ہے۔

شیطان وہ ہے اور ہمیشہ شیطان ہی رہے گی اور اکثر مرد اس کی شیطنت کے آگے

چت ہوتے رہیں گے۔

ہیسٹر پرن ایک شیطان تھی۔ اُس وقت بھی جب وہ مسکینی کے ساتھ بیماروں کی نرسنگ کے لیے چکر لگایا کرتی تھی۔ بچاری ہیسٹر! اُس کا ایک جزُ اپنی شیطنت سے تحفظ چاہتا تھا اور دُوسرا جزُ شیطنت میں آگے ــــ اور آگے ــــ جانا چاہتا تھا، انتقام کی خاطر۔ انتقام! انتقام!!

یہ وہ چیز ہے جو آج عورت کے لاشعور میں بھری ہُوئی ہے۔ مَرد کے خلاف انتقام، جس نے اس میں بے اعتقادی پیدا کر کے دَغا دی ہے۔ اس وقت بھی جب بے حد شیریں اور "نجات پرست" معلوم ہوتی ہے، یہی عورت سب سے زیادہ شیطنت پر مائل ہوتی ہے۔ وہ اپنے مَرد کو اپنی اطاعت کی شیرینی چُوسنے کو دیتی ہے اور جیسے ہی وہ یہ شیرینی زبان پر رکھتا ہے اُس میں سے ایک بچھو برآمد ہوتا ہے، اور جب وہ اپنی حوّا کو سِینے سے لگاتا ہے تو، اُف! اتنی محبّت کے ساتھ وہ اُس کو اِنچ اِنچ تباہ کر دیتی ہے۔ عورت اور اُس کا انتقام! وہ یہ انتقام لے کے رہے گی، اور لیتی ہی رہے گی جب تک اُسے روکا نہ جائے۔ اور اسے روکنے کے لیے، جنابِ من، آپ کو خود اپنی ذات میں، اپنے خداؤں میں اور خود اپنے رُوح القدُس میں اعتقاد رکھنا ہوگا۔ اور پھر آپ کو اس سے جنگ لڑنا ہوگی اور کسی صوُرت میں ہتھیار نہیں ڈالنے ہوں گے۔ وہ ایک شیطان ہے مگر آخرِ کار قابلِ تسخیر بھی ہے۔ اور بس اس کا ذرا سا حِصّہ تسخیر کا طالب ہے۔ آپ کو اس کے تین چوتھائی کے ساتھ جنگ کرنی ہے، ایک مطلق جہنّمی جنگ، تاکہ آپ اس ایک چوتھائی تک پہنچ سکیں جو رہائی پا چکی ہے، بالآخر اپنے انتقام کے جہنّم سے رہائی چاہتی ہے۔ مگر یہ بہت بعد کی بات ہے، ابھی نہیں۔

"وہ اپنی فِطرت میں ایک بھرپوُر، شہوانی اور مشرقی خصوُصیت رکھتی ہے ــــ زرق و برق تجمّل کا ذوق!"

یہ ہیسٹر ہے، یہی امریکہ بھی ہے۔ مگر اس نے اس مندرجہ بالا سمت میں اپنے فطری ذوق کو دبائے رکھا۔ وہ اپنے آپ کو اتنی اجازت بھی نہیں دیا کرتی تھی کہ نازک اور نفیس سوزن کاری کی محنت کا مزا لے سکے۔ بس وہ اپنی ننّھی مُنّی گناہ کی بیٹی، پرل کو بے حد رنگینی سے ملبوُس کرتی تھی، اور "حرفِ سُرخ" زرق برق کشیدہ کاری سے بنا تھا۔ اس کے لیے ہیکیٹی (زمین و زیرِ زمین کی دیوی) اور استارت (زراعت اور پیدائش کی دیوی) کا نشان۔

"ایک شہوانی اور مشرقی خصوُصیت" ــــ یہ امریکی عورت میں ہر وقت بے چین رہتی ہے غالباً امریکہ کے مورمن لوگ (جن میں تعدّدِ ازدواج کی رسم پائی جاتی ہے) آئندہ کے حقیقی امریکیوں کے پیشرو ثابت ہوں۔ غالباً آنے والے امریکی ایک سے زیادہ بیویاں رکھنا پسند کریں گے۔ پھر ایک نیم مشرقی عورت پن اور تعدّدِ ازدواج دوبارہ آپ کے سامنے ہوگا[1]

---

[1]: حاشیہ مقالے کے آخر میں ملاحظہ فرمائیں۔

خاکستری نرس ہیسٹر، زمین اور زیرِ زمین کی دیوی، گریۂ دوزخ۔ نئے دَور کی آہستہ آہستہ ارتقا پانے والی شہوانی عورت تاریک اصولِ مردی کے آگے مکمل نئی قسم کی اطاعت کے ساتھ۔

مگر اس میں وقت لگے گا۔ نرسوں اور سیاسی عورتوں اور "نجات پرستوں" کی نسلوں پر نسلیں گزریں گی اور آخر میں جنس کی پرستش کے بُت ایک بار پھر تاریکی میں استادہ ہوں گے۔ اور نئے طریقے سے اطاعت گزار عورت۔ اس قسم کی گہرائی۔ اس لحاظ سے عورتیں بہت گہری ہیں۔ جب ہم نے آخر کار اس ذہنی روحانی شعور کی دیوانگی کو شکست دے دی ہے اور یہ عورتوں کو پسند ہے کہ وہ دوبارہ اطاعت کا تجربہ کریں۔

"غریب لوگ جن کو ڈھونڈ ڈھانڈ کے لایا کرتی تھی کہ اپنی عطا و بخشش کا ممنون بنائے، اکثر اُس ہاتھ کو، جو اُن کی امداد کے لیے پھیلایا جاتا تھا، جھٹک دیا کرتے تھے۔"

فطری طور پر، غریب لوگ کسی بھی "نجات پرست" سے نفرت کرتے ہیں۔ انھیں ایسی شخصیتوں کے پس پردہ شیطان کی بُو آتی ہے۔

"وہ صابر تھی۔ فعلاً ایک شہید ـــــ مگر وہ اپنے دشمنوں کے لیے دُعا کرنے سے پرہیز کرتی تھی مبادا اُس کے الفاظ، اُس کی آرزوئے عفو کے باوجود، کہیں کسی شدت کی وجہ سے بد دُعا میں تبدیل ہو جائیں۔"

کم از کم اتنی دیانت داری تو ہے۔ کوئی حیرت کی بات نہیں کہ بڑھیا جادوگرنی مِسٹرس ہِبنس اس کو بھی ایک اور جادوگرنی قرار دیتی تھی

"اس میں بچّوں کا ایک خوف پیدا ہو گیا تھا کیونکہ اُنھوں نے اپنے والدین سے اس اداس صورت کے بارے میں جو شہر میں خاموشی کے ساتھ کسی ساتھی کے بغیر (ایک بچّی کے سوا) گشت کیا کرتی تھی، ایک خوفناک قسم کا دُھندلا سا خیال اپنے اندر جذب کر لیا تھا۔"

"ایک دھندلا سا خیال"! کیا آپ اسے خاموشی کے ساتھ گشت لگاتے نہیں دیکھ سکتے؟ یہ کسی دُھندلے سے خیال کو جذب کرنے کا سوال نہیں ہے بلکہ ایک معیّن احساس ہے جو براہِ راست اخذ کیا گیا ہے۔

"مگر کبھی کبھی کئی دنوں کے بعد، اور بعض اوقات کئی مہینوں کے بعد اسے ایک آنکھ، ایک انسانی آنکھ، اُس نامراد نشان کے اُوپر محسوس ہوتی تھی، جو ایک لمحاتی سا اطمینان عطا کرتی ہوئی لگتی تھی جیسے کوئی اس کے عذاب میں نصف کا شریک ہو گیا ہو ـــــ مگر اگلے ہی لمحے یہ آنکھ جلدی سے غائب ہو جاتی تھی اور اُسے پہلے سے بھی زیادہ گہرے درد کی ٹیس محسوس ہوتے لگتی تھی کیونکہ اس مختصر وقفے میں اُس نے پھر گناہ کیا تھا۔ کیا ہیسٹر نے اکیلے ہی گناہ کیا تھا؟"

یقیناً نہیں - جہاں تک دوبارہ گناہ کا تعلق ہے، وہ ساری زندگی خاموشی کے ساتھ، بے تغیر کرتی چلی جائے گی - اس نے کبھی توبہ نہیں کی تھی - توبہ اور وہ؟ وہ آخر توبہ کرے بھی تو کیوں؟ اُس نے آرتھر ڈمز ڈیل کو، برف جیسے اتنے زیادہ سفید سفید پرندے کو مار گرایا تھا اور یہی تو اس کی زندگی بھر کا ایک کارنامہ تھا -

جہاں تک دوبارہ گناہ کا تعلق ہے، جب کسی ہجوم میں اس کی آنکھیں کسی کی دو تاریک آنکھوں سے ٹکرا جاتی تھیں تو پھر بلاشبہ کوئی ایسا شخص ہوتا تھا جو وُہی کچھ سمجھتا تھا، جو وہ خود سمجھتی تھی -

مجھے ہمیشہ انگلستان کے ایک ہجوم میں، ایک لحظے کے لیے، ایک خانہ بدوش عورت کی آنکھوں سے اپنی آنکھوں کا ملنا یاد آتا ہے - وہ جانتی تھی اور میں جانتا تھا - مگر ہم کیا جانتے تھے؟ میں یہ سمجھنے کے قابل نہیں ہوں - مگر ہم سمجھتے تھے -

غالباً اس معاشرے کے روحانی شعور کی وُہی اتھاہ نفرت جس میں وہ دھتکاری ہوئی عورت اور میں، دونوں مسکین صورت بھیڑیوں کی طرح گھوم رہے تھے - پالتو بھیڑیے جو اپنے پالتوپن کو اتارنے کا انتظار کر رہے تھے مگر اُتارنے کے قابل نہیں تھے -

اور پھر وہ "شہوانی مشرقی" خصوصیت جو اِستادہ لِنگم کے دیوتاؤں کے اسرار جانتی ہے - وہ کبھی ان دیوتاؤں کو اس سفید فام، مبروص سفید عاشقوں کے معاشرے کے لیے دُغا نہیں دے گی - نہ ہی میں، اگر میرے بس میں ہو تو - یہ مبروص سفید، فریفتہ کرنے والی رُوحانی عورتیں جو اتنا فہم رکھتی ہیں!
"میں اس کو ایک کتاب کی طرح پڑھ سکتی ہوں" میری پہلی عاشقہ نے کہا تھا - "مگر جانِ من، اس کتاب کی تو بہت سی جلدیں ہیں" اور مجھے بار بار اور پہلے سے زیادہ اس خانہ بدوش عورت کی آنکھوں میں تاریک نفرت اور دُوسرے قسم کے فہم کی خلیج یاد آتی ہے - اس نفرت بھری، فہم کی سفید روشنی سے، جو سفید (اُف، اتنی سفید) انگریز اور امریکی عورتوں کی آنکھوں سے جھاگ کی طرح اُبلی پڑتی ہے، اپنی فہیم آوازوں اور اُداس لفظوں کے ساتھ اور کیسی عمدہ اور شان دار رُوحوں کی معیت میں - مگر وہ آنکھیں کتنی مختلف تھیں -

ہیسٹر اپنے گناہ کے صرف ایک نتیجے سے خائف تھی، پَرل سے - پَرل جو حرفِ سُرخ کی تجسیم تھی - ایک ننھی سی لڑکی - جب عورتیں بچے جنتی ہیں تو یا تو وہ شیطانوں کو جنم دیتی ہیں یا ایسے بچوں کو جن کے اندر دیوتا ہوں - اور یہ ایک ارتقائی عمل ہے - ہیسٹر کے باطن میں جو شیطان تھا اس نے پَرل کی صورت میں ایک خالص تر شیطان کو جنم دیا - اور پَرل کے اندر کا شیطان، جس نے ایک اطالوی نواب زادے سے شادی کی تھی، اس سے بڑھ کر ایک شیطنت کا ٹکڑا جنے گی -

"اور یُوں ہم، گھڑی سے گھڑی، ایک میوے کی مانند آہستہ آہستہ پکتے ہیں۔"
"اور پھر گھڑی سے گھڑی، ایک میوے کی مانند، بوسیدہ ہونے پر مجبور ہیں۔"
اس بچّی میں وہ چیز تھی جو:
"اکثر اوقات ہیسٹر کو دِل کی تلخی میں یہ پوچھنے پر مجبور کرتی تھی کہ اس بے چاری ننھی سی مخلوق کو بھلائی کے لیے جنم دیا گیا ہے یا بُرائی کے لیے؟"

بُرائی کے لیے ہیسٹر! مگر گھبراؤ نہیں۔ بُرائی بھی اتنی ہی ضرُوری ہے جتنی کہ بھلائی۔ بدخواہی بھی اتنی ہی لازم ہے جتنی کہ خیر خواہی۔ اگر تم ایک نوجوان بدخواہی کو باہر لے کے آئی ہو، اُسے جنم دیا ہے تو یقین کرو کہ دُنیا میں ایک با افراط خیانت موجُود ہے جس کے سر پر یہ بدخواہی مسلّط ہو گی۔ خیانت کو بار بار ڈسنا لازم ہے یہاں تک کہ اُس کا خاتمہ ہو جائے۔ لہٰذا پرل کی اشد ضرورت ہے۔

پرل جس کی اپنی ماں اُسے طاعون کے دیو سے، یا جب اس نے سُرخ لباس پہنا ہو تو سُرخ بخار سے تشبیہ دیتی ہے مگر ہر بوسیدہ دروغ گو معاشرے کو تباہ کرنے کے لیے طاعون کی ضرُورت بھی تو ہے۔

پرل، شیطان بچی، جو اتنی کومل اور پیار کرنے والی اور فہم رکھنے والی مخلوق ہے اور جب اس کو فہم حاصل ہو جاتا ہے تو وہ آپ کے مُنھ پر ایک زور کا چانٹا لگاتی ہے اور پھر آپ کے اُوپر ایک شیطانی استہزا کے ساتھ دانت نکوس کر ہِل پڑتی ہے۔

آپ کے لیے یہی مناسب ہے کہ آخر آپ کیوں اتنی جلدی سمجھ میں آ جاتے ہیں۔ یہ آپ کی اپنی خطا ہے۔ آپ کو چاہے جانے کی آرزو نہیں ہونی چاہیے ورنہ عین مُنھ کے اُوپر زور کا چانٹا لگے گا۔
پرل آپ سے پیار کرے گی، حیرت انگیز انداز سے پیار کرے گی اور پھر مُنھ کے اُوپر زور کا چانٹا بھی رسید کر دے گی۔ آپ کے لیے یہی مناسب ہے۔

پرل شاید جُملہ اَدب میں ایک جدید ترین بچّہ ہے۔
یہی ہمارا پُرانے فیشن کا ننھا ٹیل، اپنے ننھے لڑکوں جیسے جادُو کے ساتھ، یہی آپ کو بتلائے گا کیا چیز کیا ہے؟ مگر وہ اس پر شہد کا ایک چھینٹا بھی چڑھا دے گا۔

ہیسٹر تو بس اپنی بچّی سے، اپنے ایک حِصّے سے، نفرت کرتی ہے۔ البتہ اس کا دُوسرا حِصّہ اس بچّی کو اپنے واحد قیمتی خزانے کی طرح عزیز رکھتا ہے۔ کیونکہ پرل زندگی سے اس کے زنانہ انتقام کا تسلسل ہے۔ مگر زنانہ انتقام دونوں طرف ضرب لگاتا ہے۔ وہ اپنی ماں کو بھی چانٹا مار سکتا ہے۔
پرل کا زنانہ انتقام، ہیسٹر کو، اپنی ماں کو جوابی ضرب لگاتا ہے اور ہیسٹر محض غصّے اور اُداسی سے جم کے رہ جاتی ہے۔

"اس بچّی کو ذرا بھی قوانین کے تابع نہیں رکھا جا سکتا تھا۔ اُسے زندگی بخشتے وقت ہی ایک

بہت بڑے قانون کو توڑ اگیا تھا اور نتیجہ ایک ایسی ہستی کی صورت میں نمودار ہوا تھا، جس کے عناصر میں شاید حسن اور ذکاوت تو موجود ہو مگر سب کچھ بے ترتیب یا کسی اپنی خاص ترتیب میں جس کے درمیان تنوع یا تنظیم کا کوئی نقطہ دریافت کرنا مشکل یا ناممکن تھا۔"

بلا شبہ، ترتیب یہاں بالکل ہی ایک خاص قسم کی ہے لیکن تنوع کا نقطہ یہ ہے: (ہر ایک شخص کے اندر سے) ایک پیار کرنے والی، شیریں سی رُوح کو باہر نکالو، اُسے حیرت انگیز فہم کے ساتھ باہر نکالو اور پھر اس کی آنکھ میں تھوک دو۔"

ہیسٹر کو بلاشبہ یہ بالکل پسند نہ تھا کہ اس کی پیاری سی بچی اس کی مادرانہ رُوح کو باہر نکالے، اِلتجا اور گہرے فہم کے ساتھ، اور پھر ماں کی آنکھ میں تھوک دے اور اُوپر سے دانت بھی نکوسے، مگر یہ ایک ایسا عمل تھا جسے خود ماں نے شروع کیا تھا۔ پَرل کی آنکھوں میں ایک خاص طرح کی نظر تھی:

"ایک اتنی ذہانت بھری نظر، پھر بھی بے حد ناقابلِ بیان، انحرافی اور بعض اوقات اس قدر بُغض سے بھری ہُوئی، مگر بالعموم اس کے ساتھ ہی رُوح کی ایک وحشی بے ساختگی بھی موجود ہوتی تھی اور ہیسٹر ایسے موقعوں پر خود سے یہ سوال کئے بِنا نہیں رہ سکتی تھی کہ آیا پَرل کسی انسان کی بچی ہے؟"

ایک ننھی شیطان۔ مگر اُس کی ماں نے اور اَولیا صِفت ڈِمز ڈیل نے اس کو جنم دیا تھا۔ اور پَرل اپنے انحرافی رویّے کے کھُلے پن میں اپنے دونوں والدین سے زیادہ کھری تھی۔ اس کو آسمانی باپ کے وجود سے صاف انکار تھا کہ زمینی باپ کا فریب اُس پر کھُل چکا تھا اور متقی ڈِمز ڈیل کو تو وہ تگنی کا ناچ نچاتی تھی، اور پھر اس کی آنکھ میں تھوک دیتی تھی، دونوں آنکھوں میں۔

بچاری، بہادر، اذیّت خوردہ ننھّی سی رُوح، ہمیشہ برگشتگی کی حالت میں! جب وہ بڑی ہو گی تو ایک پُوری شیطان ثابت ہو گی[۱]۔ اگر انھوں نے اس کے پیار بھرے فہم کے ساتھ اس کی ذات کو باہر نکلنے دیا تو باہر آتے ہی جو طمانچہ اُن کے منھ پر لگے گا، وہ اس کے مستحق ہوں گے۔ چُوزے کہیں کے! جو باہر نکلتے ہی لٹکا دیے جاتے ہیں۔

جدید بچّے کا یہ ننھا سا بچارا مظہر، وہ بڑی ہو کر ایک جدید شیطانی عورت بنے گی، کمزور زانو دُم والے جدید مردوں کے لیے جو محبّت کی طرف کھنچ کر آنے کے لیے ترستے رہتے ہیں۔ وہ ایک انتقام کی دیوی بنے گی۔

"حرفِ سُرخ" کی اس شیطانی تثلیث یا مثلث کا تیسرا آدمی ہیسٹر کا پہلا شوہر راجر چلنگ ورتھ ہے۔ وہ الزبیتھی دَور کا ایک قدیم طبیب معلوم ہوتا ہے، خاکستری ڈاڑھی، ایک لمبے، لومڑی کی

---

[۱] اس کے لیے ملاحظہ ہو مقالات کے آخر میں "مختصرات و اقتباسات" کے تحت "رُوح القدس، امریکہ میں"۔

کھال والے کوٹ ہیں، اور مڑے تڑے شانوں کے ساتھ۔ ایک اور شفا بخش شخصیت! مگر کچھ کچھ پرانی قسم کا کیمیاگر اور جادو کا ماہر۔ وہ ایک ایسا جادوگر ہے جو جدید سائنس کی سرحد پر واقع ہے جیسے فرانسس بیکن۔

راجر چلنگ ورتھ قدیم دانش ورانہ نظام کی چیز ہے۔ اس مستقیم خط کا ایک نقطۂ آخر جو قرونِ وسطیٰ کے راجر بیکن ایسے کیمیاگروں سے شروع ہوا تھا۔ اس کو تاریک علوم اور رومی فلسفوں پر ایک قدیم قسم کا ذہنی اعتقاد ہے۔ وہ کوئی عیسائی نہیں کہ بے غرضی سے آرزو کرتا رہے۔ درحقیقت اسے تو کوئی تمنا ہی نہیں ہے۔ وہ مرد کے اندر قدیم اقتدار پرستی کا نمائندہ ہے۔ قدیم مردانہ اقتدار مگر ہیجانی اعتقاد کے بغیر۔ صرف اپنی ذات ہیں اور اپنے مردانہ اقتدار میں ایک دانش ورانہ اعتقاد۔

شیکسپیئر کا المیہ تمام و کمال ایک نوحہ ہے، سچے مردانہ اقتدار کے تنزل کا نوحہ، استادہ لنگم کے اقتدار اور آقائی کا نوحہ۔ الزبتھ کے ساتھ اس کا زوال شروع ہوا اور وکٹوریہ کے دور میں تو اسے پاؤں تلے روندا گیا۔

مگر چلنگ ورتھ اس دانشورانہ روایت سے چمٹا ہوا ہے۔ وہ نئے روحانی آرزومندوں سے، جیسے ڈمز ڈیل تھا، نفرت کرتا ہے۔ ایک سیاہ، لولی لنگڑی قسم کی نفرت۔ وہ قدیم مردانہ اقتدار کا نمائندہ ہے مگر اس کی دانشورانہ روایت ہیں۔

آپ اپنی بیوی کو ایک دانش ورانہ روایت کے زور پر قابو میں نہیں رکھ سکتے۔ چنانچہ ہیسٹر ڈمز ڈیل کو فریفتہ کرنے نکل کھڑی ہوتی ہے۔ تاہم اس کی ایک ہی شادی اور اس کی آخری قسم بڈھے راجر کے ساتھ ہے۔ وہ بھی اس کے ساتھ روحانی اولیا کو نیچے گرانے میں برابر کی شریک ہے۔

"تم میری طرف دیکھ کر ایسے کیوں مسکراتے ہو؟" اس نے بڈھے کینہ ور شوہر سے پوچھا۔ "کیا تم اس کالے آدمی کی طرح نہیں ہو جو ہمارے جنگلوں کے آس پاس منڈلاتا رہتا ہے؟ کیا تم نے مجھے ایک ایسے بندھن میں بندھ جانے پر نہیں ورغلایا جو میری روح کی تباہی کا باعث بنے گا؟"

"تمھاری روح کا نہیں!" اس نے ایک اور مسکراہٹ کے ساتھ جواب دیا۔ "نہیں، تمھاری روح نہیں!"

یہ پاکیزہ واعظ کی روح تھی، ایک دروغ آمیز چیز، جس کو انھوں نے ہدف بنا رکھا تھا اور کبڑا طبیب، ایک اور شفا بخشنے والا، اپنے مسخ شدہ قدیم مردانہ اقتدار کے کینے سے بھرا ہوا اور پھر ایک پیار بھری عورت، یہ دونوں مل کر اولیا صفت شخصیت کو شکستِ فاش دیتے ہیں۔

ایک سیاہ اور مکمل نفرت، جو محبت سے مشابہ ہے، یہ ہے وہ جذبہ جو چلنگ ورتھ نوجوان اولیا صفت پادری کے لیے محسوس کرتا ہے۔ اور ڈمز ڈیل اس کا جواب ایک ہیبت ناک قسم کی محبت سے

دیتا ہے۔ ہیئے ہوئے بچارے اوُلیا کی زندگی میں زہر سما جاتا ہے مگر سیاہ بڈھا طبیب مسکراتا ہے اور اُسے زندہ رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ ڈمز ڈیل خود اذیتی کی طرف مائل ہو جاتا ہے، خود کو کوڑے لگانے اور اپنے ہی سفید، دُبلے، رُوحانی نجات دہندہ جسم پر کوڑے لگانے کی طرف۔ تاریک بُڈھا چلنگ ورتھ دروازے کے باہر کھڑا انتظار رہتا ہے اور ہنستا ہے۔ اور ایک دُوسری دَوا تیار کرتا ہے تاکہ یہ کھیل اور بھی آگے چلتا رہے۔ اور اولیا کی رُوح تو بالکل بوسیدہ ہو جاتی ہے جو کہ فتح کی انتہا ہے۔ تاہم وہ اس کے باوجود اپنے ظاہر سے کچھ ہویدا نہیں ہونے دیتا۔ کبڑے اور ماہرانہ مَردکی تاریک، کینہ پَرور رُوح، جو اَب بھی اپنے اِقتدار کی تاریکی میں چھپی ہے اور افتادہ اوُلیا کی سفید، وحشت ناک حد تک زرد رُوح، مَردانگی کے دو ٹکڑے، باہم مل کر، ایک دُوسرے کو برباد کرتے ہوئے۔

ڈمز ڈیل بالکل آخر میں ایک "ضرب" لگا ہی دیتا ہے۔ وہ کٹہرے میں کھڑے ہو کر سب کے سامنے اعتراف کر کے سارے دکھاوے کو بے نقاب کر دیتا ہے اور خود موت میں گریز کر جاتا ہے۔ اس کے بعد ہیسٹر تو جیسے پارہ پارہ ہو جاتی ہے اور دآجر اس طریقے سے دُوسری بار دَیوث بنتا ہے۔ یہ بھی ایک پاک صاف قِسم کا آخری انتقام ہے۔

اور ساتھ ہی پَردہ گر جاتا ہے، جیسے (پو کے افسانے میں) لاجیا کی نظم پر گرا تھا۔

مگر پرل جو ابھی بچی ہے، اگلے ایکٹ میں اپنا عمل دکھائے گی، اپنے اطالوی نواب زادے اور سایوں کی ایک نئی نسل کے ساتھ۔ اور ہیسٹر خاکستر کی طرح سایوں کے درمیان خود کو آبل (ہابیل) سمجھے گی، حالانکہ بغاوت خود اُس نے کی تھی۔

یہ ایک حیرت انگیز مثالیہ کہانی ہے۔ "حرفِ سُرخ" میری نظر میں جُملہ اَدب کی عظیم ترین مثالیہ کہانی ہے۔ اس کا حیرت انگیز زیرِلب مفہوم اور اس کا مکمل دُہرا پن۔

اس نیلی آنکھوں والے تعجب خیز بچے، نتھانیئل کا مُطلق دُہرا پن۔

امریکہ کا تعجب خیز بچہ، اپنی طلسمی اور مثالی بصیرت کے ساتھ۔

مگر تعجب خیز بچوں کو بھی ایک آدھ نسل میں بالغ ہونا پڑتا ہے۔

اور گُناہ بھی باسی ہو جاتا ہے۔

ص ۱۵۱ کا حاشیہ

لارنس کی یہ پیش گوئی اِن معنوں میں پوری ہو چکی ہے کہ اب وہاں کم ہی کوئی ایک زوجہ تک محدود ہوگا، مگر دوسری یا تیسری کو زوجہ تسلیم نہیں کرے گا جب تک کہ پہلی کو طلاق نہ دے دے، سو تعدادِ ازدواج، کثرتِ طلاق یا پھر غیر رسمی تعلقات کی شکل میں ہمارے سامنے ہیں۔ مترجم

میل وِل کا شہکار — "موبی ڈِک"

اَمریکی ناول نگار ہرمن میل وِل (۱۸۱۹ - ۱۸۹۱ء) کے ناول "موبی ڈِک یا سفید وہیل" کو آجکل دُنیا کے بہترین ناولوں کی کسی بھی فہرست میں شامل کیا جاتا ہے مگر یہ صورتِ حال اُس وقت اتنی عام نہ تھی جب لارنس نے اس پر اپنی کتاب "اَمریکہ میں کلاسیکی ادب پر مطالعات" میں ایک عمدہ باب لکھا جس کا ترجمہ درجِ ذیل ہے۔ خود ناول اُردو زبان میں ترجمہ ہو کے شائع ہو چکا ہے اور وہ بھی محمد حسن عسکری ایسے ادیب کے قلم سے۔ مگر سمندر کی زندگی، وہیل کے شکار کی تفصیلات، ملّاحی کی اصطلاحات اور دیگر کوائف اس میں ایسے تھے کہ اُستادِ مرحوم کے اس ترجمے کو وہ حیثیت دینا مُشکل ہے جو اُن کے فرانسیسی ناولوں کے ترجموں کو حاصل ہے (اسی لیے اصل ناول کے اقتباسات، جو لارنس کے مقالے میں آتے ہیں، اُن کا نئے سِرے سے ترجمہ کیا گیا ہے)۔

قِصّہ بظاہر وہیل مچھلی کے شکار کا ہے مگر ایک خاص سفید رنگ کی وہیل کا —— جس کا نام "موبی ڈِک" خود ملّاحوں نے رکھا ہے (اس کے ساتھ اپنائیت اور اس کی ہمہ وقت بے قراری کو ظاہر کرنے کے لیے) اور یہ شکار وسیع و عریض سمندروں میں کئی بار کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، ایک ایسے کپتان کی سربراہی میں، جو پہلے بھی ایک بار اسی وہیل سے اپنی ٹانگ تڑوا چکا ہے اور اب ہر قیمت پر اُسے مارنے پر تُلا ہُوا ہے، دیوانگی کی حد تک۔ کپتان کا نام اخی آب بائیبل کے پُرانے عہد نامے سے لیا گیا ہے (کتاب سلاطین ۱۶: ۳۰) جہاں اس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ "اخی اب نے اِسرائیل کے سب بادشاہوں سے زیادہ، جو اُس سے پہلے ہُوئے تھے، خداوندِ اسرائیل کے خدا کو غصّہ دلانے کے کام کیے۔" بہرحال وہ پیکوڈ نام کے جہاز پر، ایک مخلوط اور عجیب عملے کے ساتھ اس مہم پر روانہ ہوتا ہے اور بالآخر "موبی ڈک" کے ساتھ دُو بدُو ہو جاتا ہے۔ جہاز اور اُس کا عملہ سب تباہ ہو جاتے ہیں اور خود اخی آب وہیل کے اُوپر پھینکے ہُوئے ہتھیاروں میں اُلجھا ہُوا اُس

کے ساتھ ہی چلا جاتا ہے۔ بس کہانی کا بیان کار اشمیئل ہی ایک آدمی ہے جو زندہ بچ کے واپس آتا ہے۔

میل وِل نے اس سے پہلے بھی اپنے بحری تجربات پر مبنی کہانیاں اور ناول لکھے ہیں مگر "موبی ڈِک" کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ایک عجیب وغریب بحری سفر کی داستان ہونے کے علاوہ ایک نہایت گہری، پُرمعنی اور ہیبت ناک حد تک عظیم کتاب ہے اور لارنس کا مقالہ اسی عظمت سے بحث کرتا ہے۔ مترجم

"موبی ڈک" یا سفید وھیل۔

ایک شکار۔ آخری عظیم شکار۔

مگر کس لیے؟

کیونکہ موبی ڈِک، ایک عظیم الجثہ عنبر بی وھیل، جو عمر رسیدہ ہو چکا ہے اور جناتی جسامت رکھتا ہے اور اکیلا ہی تیرتا ہے، جو اپنے غضب میں ناقابلِ بیان حد تک خوفناک ہے کہ اس پر کئی حملے ہو چکے ہیں، اور جو برف کی طرح سفید ہے۔

بلاشبہ وہ ایک علامت ہے۔

مگر کس چیز کی؟

مجھے شک ہے کہ میل وِل تک کو یہ صحیح صحیح معلوم تھا۔ اور اس سے بہتر کیا ہو سکتا ہے؟

وہ ایک گرم خون حیوان ہے، محبت کے قابل۔ وہ ایک تنہا لیوا آتان یا نہنگ ہے۔ (انگریز فلسفی) ہوبز والا لیوا آتان نہیں (جو ریاست یا قوتِ حاکمہ کا مظہر ہے)۔ مگر کیا خبر، ہو ہی!

لیکن وہ "گرم خون" اور محبت کے قابل ہے۔ بحرِ جنوبی کے جزیروں والے اور پولی نیشیا کے لوگ، اور ملایا کے باشندے جو شارک یا مگرمچھ کی پرستش کرتے ہیں یا تیرنے والے پرندے کے بارے میں اَن گنت اُلٹی سیدھی تعبیریں گھڑتے رہتے ہیں، اُنھوں نے کسی وقت بھی وھیل کی پرستش نہیں کی۔ اتنی بڑی چیز کی بھی نہیں؟

کیونکہ وھیل میں شر کا مادہ ہی موجود نہیں۔ وہ کسی کو نہیں کاٹتا۔ اور ان لوگوں کے دیوتاؤں کے لیے لازم تھا کہ کسی کو کاٹیں ضرور۔

وہ اجگر نہیں ہے، نہنگ ہے۔ وہ چین کے آفتابی اجگر کی طرح کنڈلی نہیں مارتا۔ وہ پانیوں کا سانپ نہیں۔ ایک گرم خون حیوان ہے، پستان دار۔

اور اس کا شکار کیا جاتا ہے، اسے شکار کر کے مارا جاتا ہے۔

یہ ایک عظیم کتاب ہے۔

پہلے پہل آپ اس کے اسلوب سے بدک جاتے ہیں۔ پڑھنے میں یہ صحافت کی طرح معلوم ہوتا ہے مصنوعی لگتا ہے۔ آپ محسوس کرتے ہیں جیسے میل وِل کوئی چیز آپ کے اوپر مسلط کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ایسے تو بات نہیں بنے گی۔

اور میل وِل درحقیقت تھوڑا سا شوکت پسند لکھنے والا ہے۔ خود آگاہ، خود سمجھدار اور حتیٰ کہ خود پر کوئی چیز طاری کر لینے والا بھی۔ مگر پھر بھی یہ کوئی آسان بات نہیں ہے کہ آپ کوئی کہانی شروع کر رہے ہوں تو ایک دم گہرے اسرار کے جھولے میں جھولنے لگ جائیں۔

کوئی شخص ہرمن میل وِل سے زیادہ مسخرہ، بے ڈھنگا اور بدمذاقی کی حد تک شوکت پسند نہیں ہو سکتا، حتیٰ کہ موبی ڈِک ایسی عظیم کتاب کے اندر بھی وہ کبھی وعظ دینے لگ جاتا ہے اور کبھی اٹک جاتا ہے کیونکہ اُس کو خود پر اعتماد حاصل نہیں۔ اور وہ ایسے اکتاتا ہے جیسے کوئی شوقین مزاج لکھنے والا ہو۔ فنکار، آدمی سے اس قدر عظیم تر تھا۔ آدمی تو محض ایک اُکتانے والا "نیو انگلینڈ" کا باشندہ ہے۔ اخلاقی، متصوفانہ، ماورائی قسم کی چیز: ایمرسن، لانگ فیلو، ہاتھورن وغیرہ کی طرح کا۔ اس قدر بے لچک کہ ظرافت کے وقت بھی ایک باضابطہ گدھا معلوم ہوتا ہے۔ اس قدر مایوس کُن حد تک "عظیم سنجیدگی" کے تصور کا مارا ہوا کہ آپ کہنے پر مجبور ہو جائیں: خدا کے لیے! آخر کیا فرق پڑتا ہے؟ اگر زندگی ایک المیہ ہے، یا ایک مضحکہ خیز کھیل، یا ایک مصیبت یا کوئی اور چیز، تو پھر میں کیا کروں؟ زندگی جیسے بھی چاہے ہوتی رہے، میری بلا سے۔ مجھے تو اس وقت کچھ پینے کو چاہیئے۔ بس میں تو یہی چاہتا ہوں۔

میری حد تک زندگی اتنی ساری چیزوں کا نام ہے کہ مجھے کوئی پروا نہیں کہ یہ اصل میں ہے کیا؟ میرا کام نہیں کہ میں اس کا مجموعی خلاصہ کرنے بیٹھ جاؤں۔ عین اس وقت، زندگی میرے لیے چائے کی ایک پیالی ہے۔ آج صبح یہ افسنتین کا عرق تھی اور صفرا کا مرض۔ ذرا شکر بڑھائیے گا۔

آدمی عظیم سنجیدگی سے اکتا جاتا ہے۔ اس میں کوئی نہ کوئی کھوٹ ضرور ہے۔ اور یہی میل وِل ہے۔ اُف، عزیزمن! یہ باضابطہ قسم کا گدھا کیسی مضحکہ خیز آوازیں نکالتا ہے!

مگر وہ ایک گہرا، عظیم فنکار تھا، چاہے وہ کسی قدر شوکت پسند بھی سہی۔ وہ ایک اصلی امریکی تھا، ان معنوں میں کہ ہمیشہ اپنے سامعین کو اپنے سامنے کھڑا محسوس کرتا تھا۔ مگر جب وہ اپنی امریکیت کو ترک کر دیتا ہے، جب وہ اپنے سامعین کو فراموش کر دیتا ہے اور اپنی دُنیا کا براہِ راست اِدراک ہمیں بخشتا ہے تو حیرت انگیز ہو جاتا ہے۔ اُس کی کتاب رُوح پر ایک سکوت مسلط کر دیتی ہے، ایک ہیبت ناک سکوت!

اپنی "انسانی" ذات میں میل وِل قریب قریب ایک دیوانہ ہے۔ یعنی وہ مشکل سے ہی انسانی روابط کے لیے کسی ردِعمل کے قابل رہ گیا ہے، یا پھر وہ محض ایک نصب العین کے طور پر یا صرف ایک لمحے کے لیے انسان کہلانے کا مستحق بن جاتا ہے۔ اِس کی انسانی شخصیت تقریباً صرف

ہو چکی ہے۔ وہ مجرّد فکر کا فنکار ہے، اپنا تجزیہ کا اور تجرید زدہ۔ اور مادے کی عجیب لغزشوں اور تضادوں سے کہیں زیادہ مسحور ہو جاتا ہے۔ اِس بات میں وہ (''دو سال مستول کے آگے'' کے مصنّف) ڈینا سے مشابہ ہے۔ دراصل وہ مادی عناصر کے ساتھ ہی متفق رہنا چاہتا ہے۔ اُس کا ڈراما اُن کے ساتھ ہے۔ وہ ایک ایسا استقبالیت پرست تھا جو (اطالیہ کے) استقبالیت پرستوں (مصوروں اور شاعروں) سے بہت پہلے پیدا ہو گیا تھا۔ عناصر کی محض برہنہ لغزشیں اور انسانی رُوح ان سب کا تجربہ کرتی ہوئی۔ کتنی بار وہ سرحد کے اُوپر جا پہنچتا ہے: طبِ دماغی، تقریباً مصنوعی، پھر بھی اتنا عظیم۔

یہ وُہی پُرانی بات ہے جو سب امریکیوں میں پائی جاتی ہے۔ وہ اپنا پُرانے فیشن کا فراک کوٹ پہنے رکھتے ہیں، ایک پُرانے فیشن کے ریشمی ہیٹ کے ساتھ، اس حالت میں بھی جب کہ وہ ناممکن ترین کاموں میں مصرُوف ہوں۔ اسی میں دیکھ لیجئے: آپ میل وِل کو ملاحظہ کریں۔ ایک ہیبت منقش جسم والے جنوبی جزیرے کے ایک باشندے کے ساتھ ہم آغوش ہے اور پُورے ضابطوں کے ساتھ اس وحشی کے ننھے سے بُت کو دھُونی دے رہا ہے جبکہ اُس کا تصوّر پرستانہ فراک کوٹ بس اس کی قمیص کے پچھلے حصّے کو چھپائے ہُوئے ہے اور اُس کا اخلاقی ریشمی ہیٹ بدستور اُس کے ماتھے پر جما ہُوا ہے۔ کتنا نمائندہ امریکی رویّہ ہے یہ! ناممکن ترین کام بھی کرنا اور ساتھ ہی اپنے رُوحانی رنگ و روغن کو بھی اُترنے نہ دینا۔ اُن کے نصب العین زرہ بکتر کی طرح ہیں جو زنگ آلوُد ہو چکا ہے اور آئندہ بھی کام نہیں آئے گا اور دریں اثنا میل وِل، اس کا جسمانی عِلم برہنہ طور پر متحرک ہے، بے پردہ عناصر کے درمیان ایک زندہ دھڑکتی ہُوئی چیز۔ کیونکہ وہ محض جسمانی لرزشوں کی حساسیت کے ساتھ، ایک حیرت انگیز وائرلیس سٹیشن کی طرح، باہر کی دُنیا کے اثرات کو ضبطِ تحریر میں لاتا ہے۔ اور ایک تنہا شُدہ، دُور اُفتادہ رُوح کی، ایک ایسی رُوح کی جو آپ اکیلی ہے، بغیر کسی حقیقی انسانی رابطے کے، انتہائی تبدیلیوں کو بھی مندرج کرتا ہے۔

نیو بیڈ فورڈ کے پہلے ایّام، ہمیں اس واحد انسانی ہستی سے متعارف کراتے ہیں جو فی الاصل کتاب میں داخل ہوتی ہے یعنی اشمیئل سے، کتاب کے 'میں' سے۔ اور پھر وہ لمحے بھر کا برادرِ قلبی، کوئیکیگ منقش جسم والا طاقتور، جنوبی سمندر کا زوبین انداز (زوبین یا ہارپون —— عربی میں حربُون —— جنوں کی طرح کا وہ لمبا سا نیزہ ہے جس سے وہیل کو مارا جاتا ہے) جس سے میل وِل محبت کرتا ہے، جیسے ڈینا اپنے ہوپ سے (''دو برس مستول کے آگے'' میں)۔ اشمیئل کے ہم بستر کا داخلہ دلچسپ اور ناقابل فراموش ہے اور بعد میں دونوں، وحشیوں کی زبان میں، شادی کی قسم کھاتے ہیں کیونکہ کوئیکیگ نے اشمیئل کے اندر دوبارہ محبت اور انسانی رَبط کے سیلابی پھاٹک کھول کے رکھ دیئے ہیں۔

''جب میں اس کمرے میں بیٹھا تھا جو اب سُونا ہو چکا تھا، تو آگ دھیرے دھیرے جل رہی تھی، اس درمیانی مرحلے میں جب اُس کی ابتدائی شدّت ہوا کو گرم کر

چکتی ہے تو پھر محض دیکھنے کو ڈ جاتی ہے۔ شام کے سائے اور وا ہمے کھڑکیوں کے گرد جمع ہو رہے تھے اور ہم دونوں خاموش اکیلوں کے اُوپر جھک رہے تھے۔ مجھے عجیب قسم کے جذبات کا احساس ہونے لگا۔ جیسے میرے اندر ایک قسم کی گداختگی پیدا ہو رہی ہو۔ اب میرا اکڑا ہوا ہاتھ اور بولایا ہوا دل درندہ صفت دُنیا کے خلاف برگشتہ نہیں تھا۔ اس تشفی بخش وحشی نے اسے دوبارہ زندہ کر دیا تھا۔ وہ وہیں بیٹھا تھا، ایک ایسی بے پروا فطرت کے ساتھ ہم کلام، جس میں کوئی مہذب ریاکاری، کوئی خوش گوار فریب نہیں تھا۔ وہ جنگل کا آدمی تو تھا ہی، دیکھنے میں ایسا کہ کبھی نہ بھول سکے۔ تاہم میں نے خود کو کسی پُراسرار قوت کے تحت اس کی جانب کھنچتا ہوا محسوس کیا۔"

چنانچہ وہ دونوں تمباکو پینے لگے اور ایک دُوسرے کے بازوؤں میں بندھ گئے۔ اُن کی دوستی پر آخری مہر اس وقت لگتی ہے جب اشمیئل، کوئیکیگ کے ننھے سے بت — گوگو — کے آگے قربانی پیش کرتا ہے۔

"میں ایک اچھا بھلا عیسائی تھا، جو برحق امریکی کلیسا میں پیدا ہوا تھا اور اسی کے سینے میں پلا تھا۔ پھر میں کیسے ایک بُت پرست کے ساتھ ایک پارۂ چوب کی پرستش میں شریک ہو سکتا تھا؟ مگر پرستش کس چیز کو کہتے ہیں؟ خدائی رضا پر چلنے کو — بس یہی پرستش ہے۔ اور خدائی رضا کیا ہوتی ہے؟ اپنے رفیق انسان سے ایسا سلوک کرنا جیسے سلوک کی مجھے اس سے تمنا ہو۔ بس اسی کو خدا کی رضا کا نام دیا جا سکتا ہے۔"

جو بالکل بنجمن فرینکلن کی تعلیم کے مطابق معلوم ہوتا ہے اور مایوس کُن مبتدی دینیات ہے مگر حقیقت میں یہی امریکی منطق ہے۔

"اب کوئیکیگ میرا رفیق انسان ہے۔ اور میں کیا چاہتا ہوں کہ یہ کوئیکیگ میرے ساتھ سلوک کرے؟ یہی کہ میری مخصوص کلیسائی پرستش میں شامل ہو۔ نتیجہ یہ کہ مجھے اس کے ساتھ شامل ہونا چاہیئے۔ اس بنا پر مجھے بُت پرست بن جانا چاہیئے۔ چنانچہ میں نے لکڑی کے باریک ترشے ہوئے ٹکڑوں کو سُلگایا، اور ننھے سے معصوم بُت کو اُونچا بٹھانے میں اُس کی مدد کی، اور کوئیکیگ کے ساتھ مل کر اُسے خستہ بسکٹوں کی نذر چڑھائی۔ دو تین بار اُس کے آگے جُھک کر سلام کیا اور اس کی ناک کو چُوما۔ یہ ہو چکا تو ہم نے لباس تبدیل کئے اور بستر میں گُھس گئے۔ اپنے اپنے ضمیر اور دُنیا کے ساتھ صُلح کی حالت میں۔ مگر تھوڑی بہت گپ کے بغیر ہمیں نیند نہ آئی۔ مجھے معلوم نہیں کیسے مگر بستر کی سی کوئی اور جگہ نہیں جہاں دوستوں کے درمیان رازدارانہ انکشافات کئے جا سکیں۔ کہتے ہیں کہ میاں بیوی ایک دُوسرے پر اپنی رُوحوں کی تہ تک کھول کے رکھ دیتے ہیں۔ اور بعض بڈھے جوڑے ایسے ہی لیٹ جاتے ہیں اور پُرانے وقتوں کے بارے

میں تقریباً صبح تک گپ لگاتے رہتے ہیں۔ ایسے ہی اس وقت، میں اور کوئیگ لیٹے ہوئے تھے۔ ایک نرم و گرم پیار کرنے والے جوڑے کی طرح ——"

آپ سوچیں گے کہ کوئیگ کے ساتھ یہ رشتہ اشمیئل کے لیے کوئی معنی رکھتا ہوگا۔ مگر نہیں۔ کوئیگ پچھلے دن کے اخبار کی طرح بُھلا دیا جاتا ہے۔ امریکی اشمیئل کے لیے انسانی چیزیں بس لمحاتی لرزشوں یا دِل لگیوں سے زیادہ کوئی اہمیت نہیں رکھتیں۔ ایک کوئیگ کیا چیز ہے؟ ایک بیوی بھی کیا ہوتی ہے؟ سفید وہیل کا شکار لازم ہے۔ کوئیگ بس "معلوم" ہونا چاہیئے۔ اس کے بعد اس کو فراموشی کے سمندر میں پھینک دینا ہی بہتر ہے۔

"مگر آخر یہ سفید وہیل ہوتی کیا بلا ہے؟"

ایک دوسری جگہ اشمیئل کہتا ہے کہ اسے کوئیگ کی آنکھوں سے پیار تھا۔ "بڑی بڑی گہری آنکھیں آتشی سیاہ اور نڈر۔ بلاشبہ وہ بھی (ایڈگر ایلن) پو کی طرح ان کا سُراغ پانا چاہتا تھا۔ اِس سے زیادہ کچھ نہیں۔

وہ دونوں نیو بیڈفورڈ سے نین ٹکٹ چلے جاتے ہیں اور وہاں ایک وہیل کے شکار پر جانے والے جہاز پیکوڈ کے عملے پر کام کرنے کے لیے دستخط کر دیتے ہیں۔ یہ پیکوڈ عیسائی فرقے کوئیکر لوگوں کا جہاز ہے (جو خود کو "انجمنِ دوستاں" کا نام دیتے ہیں، جنگ کے مخالف ہوتے ہیں اور اپنے کلیساؤں میں انتہائی نظم و ضبط اور خاموش سماعت کے لیے مشہور ہیں)۔

یہ سب عجب، خیالی یا تصوراتی قسم کی چیز معلوم ہوتا ہے۔ رُوح کا بحری سفر۔ تاہم حیرانی کی بات یہ ہے کہ وہیل کے شکار کا سفر بھی ہے۔ ہم اس عجیب و غریب جہاز اور اُس کے ناقابلِ یقین عملے کے ساتھ سمندر کے درمیان میں پہنچ جاتے ہیں۔ ان کے مقابلے میں تو آرگو کے ملاح بھی (جو کلاسیکی اساطیر میں سنہری اُون کی مہم پر روانہ ہوئے تھے) بھیڑ کے بچے معلوم ہوتے ہیں اور یولیسیز بھی جو سرسیوں کو شکست دینے، اور جزیروں کی بدطینت ٹھگنیوں کو شکست دینے نکلا تھا۔ پیکوڈ کا عملہ جنونیوں کا عملہ ہے جو ایک تنہائی پسند، بے ضرر سفید وہیل کے پیچھے پاگلوں کی طرح سرگرداں ہے۔

رُوح کی تاریخ کے طور پر (یہ کتاب) انسان کو فنا کرتی ہے مگر ایک سمندری گھڑنت کے طور پر تعجب خیز ہے۔ سمندری گھڑنتوں میں ہمیشہ کوئی نہ کوئی چیز ایسی ضرور ہوتی ہے جو نشانے سے ذرا اُوپر لگتی ہے۔ لگنی بھی چاہیئے۔ مگر حقیقی ملّاحوں کے تجربوں کے اُوپر جو ایک گونجتے ہوئے تصوّف کا نقاب ہے، وہ کسی وقت اِنسان کے اعصاب پر بھاری ہو جاتا ہے۔ اور پھر تقدیر کے کشف میں یہ کتاب بہت گہری ہے۔ غم سے بھی گہری، اتنی بصیرت افروز کہ جذبے سے بھی ماورا ہو جاتی ہے۔

ابھی کچھ وقت ہے کہ آپ کو کپتان کے دیکھنے کی اجازت ملے۔ اخی اب (یعنی باپ کا بھائی۔ بنی اسرائیل کے ایک نافرمان بادشاہ کا ہمنام)۔ ایک پُراسرار کوئیکر۔ اُف، یہ تو ایک نہایت ہی خداترس قسم کا کوئیکر جہاز معلوم ہوتا ہے۔

اُخی اَب - کپتان یا ناخدا - رُوح کا ناخدا -

میں ہی اپنا مالکِ تقدیر ہُوں
میں ہی اپنی رُوح کا خود ناخدُا

اُخی اب!

"مرے ناخدا، یہ ہمارا دورِ خطر تمام بھی ہو چکا۔"

دُبلا پتلا اُخی اَب، کو بڑ، پُراسرار شخص، سمندر میں کچھ دِنوں کے بعد خود کو نمودار کرتا ہے۔ اس کا ایک راز ہے۔ کیا؟ وہ ایک بدشگون آدمی ہے۔ ٹھنٹھ پر ٹھنٹھناتا ہوا چلتا ہے۔ ایک مصنوعی ٹانگ پر جو عظیم الجثۂ سمندری جانوروں کے دانتوں سے بنی ہے۔ عظیم وہیل موبی ڈک، نے، جب اُخی اَب اُس پر حملہ آور ہُوا تھا تو اُس کی ایک ٹانگ گھٹنے تک نوچ لی تھی۔

اور یہ بالکل صحیح بھی تھا۔ اُس کی تو دونوں ٹانگیں نوچ لینی چاہیئے تھیں، اور کچھ اُن کے علاوہ بھی۔

مگر اخی اَب یُوں نہیں سوچتا۔ اب تو اسے ایک ہی چیز کا مِراق ہو گیا ہے۔ موبی ڈِک کا مِراق۔ موبی ڈِک کو مَر جانا چاہیئے نہیں تو اخی اَب اس کے آگے زندہ نہیں رہ سکتا۔ اِس لحاظ سے اُخی اَب ایک دہریہ ہے۔

یہ بھی سہی۔

امریکی رُوح کے اس جہاز پیکوڈ پر کپتان کے تین مددگار نائب ہیں۔

(۱) سٹاربک: کویکر، نین ٹکٹ کا باشندہ، خوب ذمہ دار اور معقول آدمی، پیش بین اور جرأت مند، اس قسم کا آدمی جسے قابلِ اعتبار کہا جاتا ہے۔ باطن میں خوف زدہ۔

(۲) سٹب: "آگ کی طرح بے خوف اور اتنا ہی میکانکی"۔ ہر موقع پر نتائج سے بے پروا اور خوش مزاج رہنے پر مصر۔ اصل میں ضرور خوف زدہ بھی ہو گا۔

(۳) فلاسک: ضِدی اور ہٹیلا، تخیّل کے بغیر۔ اس کے نزدیک "حیران کن وہیل محض ایک بڑی قسم کا چُوہا یا چھچھوندر ہو گا۔"

تو یہ رہے آپ کے سامنے: ایک مِراقی کپتان، اور اس کے تین نائب، تین عدد نفیس بحر آشنا۔ قابلِ تعریف وہیل شکاری، اپنے کام میں درجہ اوّل کے لوگ۔

بالکل ایسے ہی جیسے (امریکی صدر) مسٹر ولسن اور اُن کا قابلِ توصیف کارگزار عملہ (انجمنِ اقوام کی مجلس میں)۔ بس اتنا ہے کہ پیکوڈ والوں میں کوئی اپنی بیوی کو ساتھ لے کے نہیں آیا تھا۔

ایک مِراقی، رُوح کا ناخدُا اور تین ممتاز عملی نائب۔

امریکہ!

اور پھر عملہ بھی کیسا؟ مُرتد، مردود، آدم خور، اشمیئل، کویکر فرقے کے ارکان۔

امریکہ!

تین جناتی زوبین انداز، جو عظیم سفید وہیل پر نیزہ زنی کریں گے۔

۱ ـــــ کوئیکیگ ـــــ جنوبی سمندر کے کسی جزیرے کا، سارے جسم پر نقش و نگار گدے ہوئے، لمبا تڑنگا اور تنومند۔

۲ ـــــ ڈیگو ـــــ مہیب، سیاہ حبشی

۳ ـــــ ٹاش ٹیگ ـــــ ساحلی علاقے کا "سُرخ ہندی" (ریڈ انڈین)، وہاں کا جہاں سُرخ ہندیوں کا علاقہ سمندر سے ملتا ہے۔

تو یہ ہیں آپ کے سامنے، تین وحشی نسلیں، امریکی جھنڈے تلے، مراقی کپتان اپنے تین عدد مشّاق زوبین اندازوں کے ساتھ جو سفید وہیل پر نیزہ زنی کو ہر دم تیار ہیں۔

اور صرف تین دنوں بعد ہی اُخی اَب کا ملّاح عملہ عرشے پر آتا ہے عجیب، خاموش، راز دار، سیاہ پوش ملائی باشندے، آتش پرست پارسی۔ ان کے ذمّے اُخی اَب کی کشتی کی ملاحی ہے جب وہ وہیل کے تعاقب میں چھلانگیں لگائے گی۔

آپ پیکوڈ جہاز کے بارے میں کیا سوچتے ہیں جو کسی امریکی باشندے کی رُوح کا جہاز ہے؟ بہت سی نسلیں، قسم قسم کے لوگ، بہت سی قومیں، "ستاروں اور لکیروں" کے تلے، بہت سی لکیریں اپنے جسموں پر لگوائے ہوئے۔

بعض اوقات ستاروں کی سمت نگراں۔

اور ایک پاگل جہاز میں، ایک پاگل کپتان کی زیر کمان، ایک مجنونانہ متعصبانہ شکار۔

کس لیے؟

موبی ڈِک کے لیے جو ایک عظیم سفید وہیل ہے۔ سفید، عظیم وہیل۔

مگر سب کے سب کیسے شان دار طریقے سے قابو میں رکھے ہوئے۔ تین نفیس قسم کے نائب۔ اور ساری مہم کس قدر عملی، کس قدر ممتاز طریقے سے عملی طور پر کام کرتی ہوئی۔

"امریکی صنعت!"

اور یہ سب عملہ فعلہ ایک مجنونانہ تعاقب کی خاطر میل وِل اسے ایک حقیقی "وہیل شکار" جہاز کی طرح رکھنے کا انتظام کرتا ہے۔ اور ایک اصلی سمندری گشت کی طرح، سارے وہموں کے باوجود، ایک حیرت انگیز، تعجب خیز بحری سفر۔ اور ایک حُسن جو محض اس لیے مافوق معلوم ہوتا ہے کہ مصنف پُراسرار پانیوں میں خوفناک طریقے سے ڈگمگاتا پھرتا ہے۔

وہ مابعد الطبیعیاتی انداز میں گہرا جانا چاہتا تھا اور وہ مابعد الطبیعیات سے بھی گہرا چلا گیا۔ یہ ایک مافوق قسم کی خوبصورت کتاب ہے۔ ایک خوفناک معنی کی حامل، جو بہت سخت جھٹکوں کے ساتھ بڑھتا رہتا ہے۔

میل وِل کا موازنہ ڈینا کے ساتھ دلچسپی کا باعث ہوگا، خصوصاً "القطرس" (ایلباٹروس) کے تذکرے میں، جو ایک بہت بڑا مرغابی نما پرندہ ہے[1] میل وِل کسی قدر شوکت کا دل دادہ تھا۔

"مجھے وہ پہلا القطرس جو مَیں نے دیکھا، اب تک یاد ہے۔ یہ ایک طویل طوفان کے دوران منجمد جنوبی سمندروں کی سخت سطح پر چلتے ہوئے دکھائی دیا تھا۔ جب مَیں اپنے قبل دوپہر معائنے کے بعد، نیچے ہجوم سے بھرے عرشے پر اُترا تو وہاں ایک پَردار چیز کو عرشے کے بند روزن پر جھپٹتے ہوئے دیکھا۔ وہ سفید اور بے داغ تھا، رُومیوں جیسی مُڑی ہوئی اونچی منقار کے ساتھ۔ وقفے وقفے کے بعد وہ اپنے وسیع فرشتوں جیسے پَروں کو موڑتا تھا۔ اور حیرت ناک تھرتھراہٹوں اور پھڑپھڑاہٹوں کے ساتھ ہلتا تھا۔ اگرچہ اس کے جسم پر کوئی چوٹ نہیں لگی تھی مگر وہ ایسی چیخیں نکالتا تھا جیسے کسی بادشاہ کا بھوت، مافوق الفطری

---

[1] اس پرندے کے لیے جو انگریزی لفظ ایلباٹروس استعمال ہوتا ہے، وہ پرتگیزی اور اسپانوی لفظوں (الکاتروس اور الکاتراس) کی بگڑی ہوئی شکل ہے اور دونوں عربی زبان کے لفظ "القطرس" پر مبنی ہیں۔ کیونکہ یہ بحری پرندہ سب سے پہلے عرب جہاز رانوں نے مشاہدہ کیا تھا اور اس کے جسم یا قطر کی وجہ سے اس کا یہ نام رکھا تھا۔ جہاز رانوں میں اس کے متعلق ایک وہم بھی ہے کہ اس کا مارنا بدشگونی ہے۔ چنانچہ کولرج شاعر کی مشہور نظم "قدیم جہازی" میں جب اُسے مارا جاتا ہے تو کشتی طوفان میں پھنس جاتی ہے۔ امریکی قانون دان اور نوجوانی میں ایک بحری سفر کے بعد "دو برس مستول کے آگے" لکھنے والا ڈینا اُس کی تصویر یوں کھینچتا ہے: —— "مگر سب سے عمدہ منظر جو مَیں نے کبھی دیکھا ہے ایک "القطرس" تھا۔ جو راس اُمید کے پرے پانی کے اُوپر آرام سے سویا پڑا تھا، جبکہ سمندر بھاری تھا اور تیزی کے ساتھ بہہ رہا تھا۔ ہوا چونکہ رُکی ہوئی تھی اس لیے سطحِ بحر تو ساکت تھی لیکن ایک لمبا اور بوجھل سا اُبھار گھوم رہا تھا۔ اور ہم نے اُس پرندے کو دیکھا۔ سارا سفید، ہم سے سیدھا آگے، لہروں کے اُوپر نیند میں ڈوبا ہُوا، پَروں میں اپنے سر کو دبائے ہوئے، کبھی ایک بہت بڑی موج کے سر پہ اُبھرتا ہُوا اور کبھی آہستگی سے جیسے ڈوبتا ہُوا، یہاں تک کہ ہمارے درمیانی گڑھے میں غائب ہو جاتا تھا۔ کچھ دیر تو وہ ذرا بھی مضطرب نہیں ہُوا مگر جب ہمارے جہاز کے ماتھے سے نکلا ہُوا شور اس کے قریب پہنچا تو اُس نے اپنا سر اُٹھا کر ایک لمحے کے لیے ہمیں گھُور کر دیکھا اور پھر اپنے وسیع پَروں کو پھیلا کر پرواز کر گیا" —— ڈینا جس کا پُورا نام رچرڈ ہنری جونیئر تھا، ۱۸۱۵ - ۱۸۸۲ء کے درمیان زندہ تھا اور ادب میں صرف اسی ایک کتاب کے بل پر اُس کا نام لیا جاتا ہے جو اُس نے موبی ڈِک سے کوئی پندرہ سال پہلے لکھی۔ لارنس نے اس پر بھی ایک عمدہ باب لکھا ہُوا ہے اور دونوں کا موازنہ "القطرس" کی حد تک خاصا نکتہ آفریں کہا جا سکتا ہے۔

عذاب میں مبتلا ہو۔ مجھے یوں لگا جیسے اس کی ناقابلِ بیان حد تک آنکھوں کے پار مجھے ایسے رازوں کی جھلک دکھائی دے رہی ہو جو آسمانوں کے نیچے نہیں۔ یہ سفید چیز، اتنی سفید تھی، اس کے بازو اتنے وسیع و عریض تھے۔ اور ان دائمی جلاوطن پانیوں میں، مجھے روایتوں کی اور شہروں کی تمام اذیت ناک اور رنجش دینے والی یادیں فراموش ہو چکی تھیں۔ اس لیے مجھے اصرار ہے کہ اس پرندے کی حیرت ناک جسمانی سفیدی میں، بڑی حد تک سحر کا راز چھپا ہوا ہے۔"

میل ول کا القطرس ایک قیدی ہے جو ایک کنڈے کے ساتھ طعمے میں پھنسا ہوا ہے۔ جی ہاں، میں نے بھی ایک القطرس دیکھا ہے جو آسٹریلیا کے جنوب میں بحرِ منجمد کے سخت پانیوں کے اوپر ہمارا پیچھا کرتا رہا اور جنوب کی سردیوں میں۔ میں ایک ڈاک لے جانے والی کشتی میں تھا جو تقریباً خالی تھی۔ مزدور عملہ کپکپا رہا تھا۔ پرندہ اپنے لمبے لمبے پروں کے ساتھ ہمارا پیچھا کرتا رہا اور پھر ہمیں چھوڑ گیا۔ کسی کو معلوم نہیں، جب تک اس نے خود نہ آزمایا ہو، کہ جنوب کے ان پانیوں میں کتنی تنہائی، کتنی گم شدگی کا احساس ہوگا۔ اور دور آسٹریلیا کے ساحل کی جھلک۔

آدمی کو محسوس ہوتا ہے کہ ہمارا دن تو محض ایک دن ہے۔ اور یہ کہ رات کی تاریکی میں اس سے آگے بہت سے نئے دن، برومندی کے ساتھ جنبش میں ہیں جبکہ ہم اپنے وجود سے برگشتہ اور منحرف ہو چکے ہیں۔ کون جانے ہم کتنی بری طرح برگشتہ ہو جائیں گے۔

مگر میل ول 'سفیدی' کے بارے میں اپنی جستجو جاری رکھتا ہے۔ وہ عظیم مجرد حقیقت کا شیفتہ ہو چکا تھا۔ وہ مجرد جہاں ہماری انتہا ہے، جہاں ہماری ہستی تمام ہو جاتی ہے۔ سفید یا سیاہ۔ اور سفید جو ہمارا مجرد انجام ہے۔

اور پھر یہ سمندر میں پیکوڈ پر ہونا ہی کیسا پیارا لگتا ہے، جہاں ہمارے نزدیک مٹی کا ایک ریزہ تک نہیں۔

"یہ ایک ابر آلود، حبس بھری سہ پہر تھی۔ ملاح لوگ تختوں کے آس پاس سستی کے مارے لیٹے ہوئے تھے یا خالی نظروں سے سیسہ رنگ پانیوں کو تکے جا رہے تھے۔ کوئیکگ اور میں بڑے آرام سے وہ چیز بُن رہے تھے جسے ملاح لوگ "تلوار کی جھالر" کہتے ہیں اور جو ہماری کشتی کے لیے مزید رسّی فراہم کرنے کے لیے سودمند ہوتی ہے۔ یوں خاموش اور دبکا ہوا، اور پھر بھی کسی نہ کسی طرح یہ منظر ایک پیش خیمے کی طرح محسوس ہوتا تھا اور ہوا میں ایک ایسا خواب ناک افسوں بسا تھا کہ ہر خاموش ملاح اپنی مخفی شخصیت کے اندر ڈوبا ہوا لگتا تھا ———"

اس پیش خیمہ ستم کی خاموشی کے درمیان پہلی چیخ سنائی دی۔

"وہ دیکھو، وہاں! وہ سانس لے رہا ہے! وہ اُدھر! دیکھو اس کے سانسوں سے لہریں بلند ہو رہی ہیں" اور یوں پہلا تعاقب شروع ہوتا ہے، یہی سمندری تحریر کی ایک حیرت انگیز عبارت' سمندر اور صرف و محض سمندری ہستیاں تعاقب کی حالت میں، سمندری مخلوقات جن کا پیچھا کیا جا رہا ہے۔ زمین کی رنگت کا تصوّر ہی یہاں مشکل سے ہوتا ہے، خالص سمندری حرکت:

"راستہ دینا، ساتھیو!" سٹاربک نے سرگوشی میں کہا اور ساتھ ہی آگے بڑھ کر بادبان کی چادر کے عقب میں کھسک گیا۔" ابھی جھکڑ چلنے سے پہلے مچھلی مارنے کا وقت ہے! لو، سفید پانی پھر آگیا۔ قریب' اور قریب ے چلو۔ جست لگاؤ!" ذرا سی دیر کے بعد ہمارے دونوں طرف یکے بعد دیگرے دو چیخیں بلند ہوئیں جن سے ظاہر ہوا کہ دُوسری کشتیاں جلدی سے پانی میں اتاری گئی تھیں، مگر ان کے ملاح ابھی مشکل سے تختے پر اُترے ہوں گے کہ بجلی کی طرح پلٹ کر سٹاربک نے سرگوشی کی اور کوئیکیگ زوبین کو ہاتھ میں لیے اپنے قدموں پر اُچھل پڑا۔ اگرچہ کھویوں میں سے کوئی بھی زندگی اور موت کے خطرے کا، جو اُن سے ذرا آگے کی طرف تھا، سامنا نہیں کر رہا تھا۔ تاہم ان کی آنکھوں نے نائب کے چہرے کے تناؤ سے، جو کشتی کے دُنبالے میں کھڑا تھا، جان لیا تھا کہ فوری عمل کا لمحہ آن پہنچا۔ انھوں نے ڈبکی لگانے کی ایک اتنی زوردار آواز سُنی تھی جیسے پچاس ہاتھی اپنی بچھالی میں جھُول رہے ہوں۔ اس اثنا میں کشتی کہر کے درمیان اب بھی اچھالے مار رہی تھی، اور لہریں ہمارے آس پاس دباؤ ڈال رہی تھیں اور غصّہ کھائے ہوئے سانپوں کے سے تنے ہوئے پھن نکال نکال کر پھنکار رہی تھیں۔

"یہ اس کا کوہان ہے! وہاں! اُدھر! دینا ذرا ایک اس کو!" سٹاربک نے سرگوشی کی۔ ایک مختصر سی لپکتی ہوئی آواز کشتی سے باہر کو جھپٹی۔ یہ کوئیکیگ کا چلایا ہوا زوبین تھا۔ یکایک جیسے ہر چیز کو ایک ہی پیہم پیوستہ حرکت کے ساتھ عقب سے زور کا دھکا لگا۔ جب کہ آگے کی طرف کشتی ایسے محسوس ہوئی جیسے کسی چٹان سے ٹکرا جائے گی۔ بادبان اُکھڑ کے گرا اور دھماکے کے ساتھ پھٹ گیا۔ ایک جھلسنے والے بخار کا ایک جھونکا پاس ہی سے تیزی کے ساتھ گزر گیا۔ کوئی چیز ہمارے نیچے چکر لگا رہی تھی اور تلاطم میں تھی۔ جیسے بھونچال آگیا ہو۔ سارا عملہ بے ترتیبی کے ساتھ، جھکڑ لائے ہوئے سفید جھاگ میں پھنسا ہُوا، جیسے گلا گھُٹنے کی حالت میں ہو جھکڑ، وھیل اور زوبین کا نیزہ جیسے رل مل کر ایک چیز بن گئے تھے۔ اور وھیل جس کو لوہے سے محض ایک خراش سی آئی تھی، نکل چکی تھی ——"

میل ول، جارحانہ اور مخلوط جسمانی حرکت بیان کرنے کا بہت بڑا ماہر ہے۔ وہ ایک مکمل تعاقب

کو ایک ذراسی خطا کے بغیر جاری رکھ سکتا ہے، اسی طرح وہ خاموشی تحقیق کرنے میں بھی کامل ہے جہاز سینٹ ہلینا جزیرے کے جنوب میں کیرل گمراؤنڈ پر آرام سے چل رہا ہے:

"یہ ان مذکورہ پانیوں کے درمیان سُبک رفتاری کے ساتھ بہنے کے دوران کی بات ہے کہ ایک ساکت چاندنی رات کو جب تمام لہریں سیمیں حلقوں کی طرح چکر کاٹ رہی تھیں، اور اپنی نرم پھیلتی ہوئی کھولاہٹوں سے چاندی جیسی خاموشی کو تنہائی میں تبدیل نہیں ہونے دے رہی تھیں تو ایک ایسی خاموش رات میں دُور کہیں، جہاز کے ماتھے کے آگے بننے ہوئے سفید بُلبُلوں کے پار، ایک سیمیں نوارہ سا اُچھلتا نظر آیا ——"

اور پھر مچھلیوں کے اس جھُنڈ کی توصیف جو وھیل کی غذا ہوتی ہیں:

"کروزیٹو سے شمال مشرق کی طرف سُکّان کا پہیہ گھُماتے ہوئے ہم چھوٹی مچھلیوں کی ایک وسیع چراگاہ سے جا ٹکرائے۔ ننھی مُنّی زرد رنگ کی ایک دولت، جن پر حقیقی قسم کی وھیل اپنا پیٹ پالتی ہے۔ بحری میلوں میں پھیلی ہوئی یہ مخلوق ہمارے آس پاس لہرا رہی تھی۔ ایسے کہ ہمیں لگتا تھا کہ پکی ہوئی سُنہری گندم کے لامحدود کھیتوں کو چیرتے ہوئے جا رہے ہوں۔ دُوسرے دن بہت سی حقیقی قسم کی وھیل مچھلیاں دکھائی دیں جو عنبریں وھیل کے شکار کو نکلے ہوئے پیکوڈ سے محفوظ تھیں۔ کھُلے جبڑوں کے ساتھ وہ بڑے آرام سے ننھی مچھلیوں کے جھُنڈ کے درمیان تیرتی ہوئی جا رہی تھیں جو اُن کے دہانوں پر حیرت انگیز و نیزی دریچہ پوشوں کی طرح کے جھالردار ریشے سے چپک جاتی تھیں اور جو اُسی لمحے اُن کو اس پانی سے جُدا کر دیتا تھا جو ہونٹ کے پاس سے اُوپر اُبلتا تھا۔ جیسے حرکت کرتے ہوئے کٹائی کرنے والے، پہلو بہ پہلو، اپنی درانتیوں کو تیزی سے آگے بڑھاتے ہوئے نم دار مرغزاروں میں اور تازہ گھاس کے اندر سے گزر جاتے ہیں، اسی طرح یہ جناتی مخلوق جو تیرتی چلی جاتی تھی، ایک عجیب گھاس کی کٹائی جیسی آواز پیدا کرتے ہوئے۔ اور اپنے پیچھے زرد سمندر میں طویل خالی کھیتوں جیسی نیلاہٹ چھوڑتے ہوئے، مگر جب وہ ننھی مچھلیوں کے جھُنڈ کو جُدا کرتیں تو اس کے سوا اور کوئی آواز پیدا نہ ہوتی۔ اور یہ آواز بس کٹائی کرنے والوں کی یاد دلاتی تھی۔ مستول کے سرے سے دیکھتے ہوئے خصوصاً جب وہ رُک جاتی تھیں اور ذراسی دیر کے لیے ساکت ہو جاتی تھیں، تو ان کی وسیع سیاہ شکلیں کسی اور چیز کی نسبت چٹانوں سے مشابہ معلوم ہوتی تھیں ——"

یہ خوب صورت عبارت ہمیں اس بحری مخلوق —— سکوئڈ کی پرچھائیں کے قریب لے آتی ہے (جس کا جسم بے حد طویل ہوتا ہے اور جس کے دہانے کے گرد دس ایک بازو لگے ہوتے ہیں)۔

"ننھی مچھلیوں کے جھُنڈ کو چیرتے ہوئے پیکوڈ نے پھر بھی جزیرہ جاوا کی سمت اپنا شمال

مشرقی سفر جاری رکھا۔ موافق ہوا اس کے پیندے کو آگے دھکیل رہی تھی چنانچہ گرد و پیش کی استقامت میں تین طویل مخروطی مستول اس پُر سکون ہوا کو آہستگی سے حرکت دے رہے تھے جیسے کسی میدان میں تاڑ کے تین نرم قسم کے پیڑ ہوں۔ اور پھر بھی اس بہیمی رات کے طویل وقفوں میں وہ ایک اکیلا نظر افروز فوّارہ دکھائی دے رہا تھا۔

"مگر ایک شفاف نیلگوں صبح کو جب کہ تقریباً ایک مافوق الفطرت قسم کا سکوت سمندر پر چھایا ہوا تھا، اگرچہ اس کے ساتھ کوئی جامد قسم کی خاموشی شریک نہیں تھی، یوں لگا جیسے کہ طویل چمکتی ہوئی دھوپ کی ایک لکیر کسی سنہری انگلی کی طرح اس کے اوپر دھری ہے، رازدار خاموشی کا اشارہ کرتی ہوئی۔ اُس وقت تمام پھسلتی ہوئی لہروں نے نرمی سے آگے بڑھتے ہوئے سرگوشی کی۔ اس شفاف منظر کی خاموشی میں ڈیگو کو بڑے مستول پر سے ایک عجیب سا سایہ نظر آیا۔

"دُور ایک بہت بڑا سفید جسم سُستی سے بلند ہو رہا تھا، بلند سے بلند تر۔ اور جب یہ منظر نیلگوں آسمان سے جدا ہوا تو بالآخر جہاز کی ناک کے آگے کوئی چیز برف کی پھسلن کی طرح چمکی، ایسی برف کی طرح جو ابھی ابھی پہاڑیوں پر سے پھسلی ہو۔ یوں ایک لمحے کے لیے دمک کر یہ چیز اسی آہستگی کے ساتھ ساکت ہوئی اور پھر پانیوں میں گم ہو گئی۔ پھر ایک بار اُٹھی اور خاموشی کے ساتھ دمکی۔ وہ کوئی وھیل معلوم نہیں ہوتی تھی مگر تاہم ڈیگو نے سوچا، کہیں یہ موبی ڈک تو نہیں؟"

چھوٹی کشتیاں اتاری گئیں اور منظر کی طرف کھینچی جانے لگیں۔

"عین اُس نقطے پر جہاں اُس نے ڈبکی لگائی تھی، وہ پھر ایک مرتبہ آہستہ سے بلند ہوئی ایک لمحے کے لیے موبی ڈک کے تمام خیالات بھول کر اب ہم قدرت کے اس حیرت انگیز ترین منظر کے مشاہدے میں مصروف تھے جو رازدار سمندروں نے اب تک ہم پر نمایاں کیا تھا۔ ایک وسیع گودے سے بھرا ہوا، حیوانی تودہ، جو لمبائی اور چوڑائی دونوں میں کئی فرلانگ تک پہنچتا تھا، پانی کے اوپر لیٹا ہوا تیر رہا تھا۔ بے شمار بازو اس کے مرکز سے نکل کر چاروں طرف پھیلے ہوئے تھے، پیچ و تاب کھاتے ہوئے جیسے (امریکہ کے سانپ) ایناکونڈا اپنی پناہ گاہوں میں۔ ایسے جیسے کوئی بھی چیز جو اتفاق سے اُن کے قریب آجائے تو اُسے دیکھے بغیر پکڑ سکیں۔ اس مخلوق کو کسی قسم کا قابلِ ادراک چہرہ یا ماتھا قدرت سے نہیں ملا تھا۔ کوئی ایسی قابلِ تصور نشانی بھی موجود نہ تھی کہ اس میں کسی قسم کے احساس یا جبلت کا وجود ہو گا۔ مگر یہ ہمارے سامنے اُچھلتی ہوئی لہروں پر تھر تھراتی ہوئی ایک

غیر زمینی، بے ہیئت، زندگی کی ایک اتفاقی سی پرچھائیں موجود تھی اور ایک ہلکی سی سانس کھینچ کر وہ پھر آہستگی سے غائب ہو گئی۔"

اس کے بعد آنے والے ابواب، جن میں وہیل کے شکاروں کی مبسوط بیان کاری ہے۔ اُن کا مارنا صاف کرنا اور کاٹ کاٹ کر قسم قسم کے ٹکڑوں کو الگ الگ کرنا، بیچ بچ ہونے والی چیزوں کی ایک پُرتخیل یادگار ہیں۔ پھر وہ عجیب کہانی ہے۔ جیرو بوم سے سمندری مُلاقات کی، جو پیکوڈ کی طرح کی ایک "وہیل شکار" کشتی تھی۔ اور جس پر جہاز کے کارندوں میں سے ایک آدمی نے جو مذہبی دیوانہ تھا، غلبہ حاصل کر لیا تھا۔ وہیل کے سر میں سے عنبریں رُوغن کیسے نکالا جاتا ہے، اس قسم کی واقعاتی توصیفات اس میں بہت ہیں۔ عنبریں وہیل کے دماغ کی چھوٹائی پر خیالات ظاہر کرنے کے دوران، میل وِل کیسے پُرمعنی طریقے سے بتاتا ہے: "میرا اعتقاد ہے کہ کسی آدمی کا کردار اس کی ریڑھ کی ہڈی سے ظاہر ہو سکتا ہے۔ تم جو بھی ہو، میں تمھاری کھوپڑی کی نسبت تمھاری پیٹھ کے ستون کو چھُو کر دیکھنا پسند کروں گا۔"

اور وہیل کے بارے میں وہ کہتا ہے: "چنانچہ اس روشنی میں دیکھتے ہوئے وہیل کے اصل دماغ کی حیرت انگیز چھوٹائی کی زائد تلافی اُس کی ریڑھ کی ہڈی کی حیرت ناک بڑائی سے ہو جاتی ہے۔"

خوفناک اور وحشت آمیز تعاقبوں کی یورش میں، خالص حُسن کے اثر انگیز اشارے بھی آجاتے ہیں:

"جس وقت یہ تینوں کشتیاں آرام سے جھُولتے ہوئے سمندروں کے اُوپر نیم ساکت تھیں، ابدی نیلگوں دوپہر کے تلے جھانکتے ہوئے اور جب کہ کوئی بھی کراہ یا کسی قسم کی چیخ، نہیں بلکہ ایک ذرا سی لہر یا کوئی خیال بھی گہرائیوں کے اُوپر نہیں پہنچ رہا تھا، تو کون اہلِ زمین ہے جس نے ایسے وقت میں یہ سوچا ہوتا کہ اس خاموش اور پُرامن سکوت کے نیچے سمندروں کا سب سے اُونچا جناتی حیوان نزع جیسی تکلیف میں پیچ و تاب کھا رہا ہو گا۔"

شاید سب سے زیادہ متحیر کُن وہ باب ہے جس کو "عظیم آرمیڈا" کا عنوان دیا گیا ہے، تیسری جلد کے آخر میں پیکوڈ، سونڈا کی تنگنا کو پار کر کے جاوا کی طرف جا رہا تھا کہ ایک دم عنبریں وھیلوں کا ایک لامحدود ہجوم اس کے سامنے آگیا:

"ماتھے کے دونوں طرف، دو یا تین میل کے فاصلے پر، وھیلوں کے فوّاروں کی ایک زنجیرِ مسلسل، ایک وسیع نیم دائرے کی شکل میں، جس نے سیدھی سطح کے اُفق کو آدھوں آدھ گھیر رکھا تھا، آرام سے اُچھل کود کر رہی تھیں اور دوپہر کی ہوا میں تمتما رہی تھیں۔"

اس بہت بڑے گلّے کا پیچھا کرتے ہوئے، سونڈا کی تنگنا کو پار کر کے، جبکہ بحری قزّاق خود پیکوڈ والوں کا پیچھا کر رہے تھے، یہ وہیل کے شکاری تیزی سے آگے نکل جاتے ہیں۔ پھر کشتیاں اُتاری جاتی ہیں اور آخرِ کار ایک عجیب قسم کی جامد نارضامندی وھیلوں کے اُوپر چھا جاتی ہے کہ وہ ملاحوں کی زبان میں اُس وقت "بندھی"

پڑی تھیں ۔ ایک مہیب فوجی قافلے کی طرح آگے بڑھنے کی بجائے وہ زور زور سے اِدھر اُدھر تیر رہی تھیں۔ وھیلوں کا ایک اُبلتا ہوا سمندر جو بالکل آگے کو حرکت نہیں کر رہا تھا۔ سٹاربک کی کشتی جلدی سے وھیلوں کی طرف بڑھتی ہے اور اُس جھینتے ہوئے لیوآتان کی طرح بہت بڑی بے ترتیبی میں جہاز کے ساتھ باندھی ہوئی کشتی اُن کے عین درمیان میں پہنچ جاتی ہے ۔ جناتی حیوانوں کی اُبلتی موجوں کو چیرتی ہوئی یہ کشتی ایک مجنونانہ عزم کے ساتھ اُبھر کے نکل جاتی ہے حتیٰ کہ ایک شفاف ساحلی جھیل کی طرف کھینچتی ہوئی چلی جاتی ہے ۔ ایک وسیع ، باؤلے ، خوف زدہ گلّے کے عین درمیان میں ۔ یہاں ایک بُدگُدے اور پاکیزہ اَمن کا تسلّط ہے ۔ یہاں مادہ وھیلیں آرام سے تیر رہی ہیں اور وھیلوں کے بچے کشتی کی طرف پالتو کتّوں کی طرح سونگھتے ہوئے چلے آتے ہیں اور یہاں حیرت زدہ ملّاحوں کو یہ حیران کُن جناتی پستان دار حیوان جُفتی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ سمندر میں اتنی دُور سال کا یہ حصّہ ان کی مستی کا موسم ہوتا ہے ۔

" مگر سطح کی اس حیران کُن دُنیا سے بہت نیچے ، ایک اور عجیب تر دُنیا ہمارے دیکھنے میں آئی ۔ جس وقت کہ ہم نے اپنے اطراف نظر ڈالی ۔ کیونکہ آبی تہ خانوں میں معلّق دودھ پلانے والی وھیل ماؤں کی شکلیں تیر رہی تھیں اور وہ بھی جو اپنے گھیر سے لگتا تھا کہ جلدی مائیں بننے والی ہیں جھیل ، جیسا کہ اشارہ ہو چکا ہے ، کافی حد تک شفاف تھی اور جیسے انسانوں کے دودھ پیتے بچے چھاتی کو چوستے ہوئے آرام سے اور تاک لگا کر چھاتی سے پرے کسی چیز پر توجہ کرنے لگ جاتے ہیں ، جیسے کہ ایک ہی وقت میں دو مختلف زندگیاں بسر کر رہے ہوں ، اور اخلاقی غذا حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ ، روحانی طور پر کسی غیر زمینی یاد کا مزا لے رہے ہوں ، اسی طرح ان وھیلوں کے بچے ہماری طرف دیکھتے نظر آتے تھے مگر ان کی آنکھ عین ہمارے اُوپر نہیں جمتی تھی جیسے کہ ہم بھی ان کی نومولود نظر میں سمندری گھاس کا ایک حصّہ ہوں پہلو کے بل تیرتی ہوئی مائیں بھی کن کھیوں سے ہماری سمت دیکھتی جاتی تھیں ۔ اس طلسمی تالاب میں سمندروں کے نازک ترین اسرار ہم پر ہویدا ہوئے ۔ ہم نے گہرائیوں میں نوجوان لیوآتانی محبّتوں کو دیکھا اور یوں اگرچہ ہم دائرہ در دائرہ پریشانیوں اور ڈراؤنے امکانات سے گھرے ہوئے تھے ، یہ ناقابلِ ادراک مخلوق اس جھیل کے مرکز میں کتنی آزادی اور بے خوفی کے ساتھ اپنے آرام بخش مشاغل میں مصروف تھی بلکہ سکوت کے ساتھ اپنے کھیل اور تفریح میں پوری طرح کھوئی ہوئی تھی ——— "

وھیل کے ان شکارناموں میں دراصل کوئی بے حد قوی قسم کی چیز پائی جاتی ہے ، تقریباً فوق البشری یا غیر انسانی ، مگر زندگی سے بزرگ تر ، انسانی فعالیت سے کہیں زیادہ ہیبت ناک یہی بات اس باب کے بارے میں بھی دُرست ہے جو گرفتار شدہ وھیلوں سے عنبر کشی کے عمل پر لکھا گیا ہے ۔

یہ اتنا عجیب لگتا ہے اگرچہ واقعاتی بھی ہے اور پھر بھی اتنا غیر زمینی۔ اور پھر وہ باب جس کو "بالا پوش" کا عنوان دیا گیا ہے، ساری دُنیا کے ادب میں لِنگم پُوجا کے عجیب ترین بیان کا ایک ٹکڑا ہے۔

اس کے بعد وہ حیران کُن باب آتا ہے جس میں "چربی گداز کارخانے" کی تفصیل ہے، جبکہ جہاز سمندر کے عین درمیان میں ایک دھُواں دھار، چکنائی بھری فیکٹری میں تبدیل ہو جاتا ہے، چربی سے عنبریں روغن حاصِل کرنے کے لیے۔ اُس رات جب سمندر میں، عرشے کے اُوپر سُرخ بھٹی جلائی جاتی ہے تو میل وِل کو ایک چونکا دینے والا تجربہ حاصِل ہوتا ہے —— برگشتگی کا تجربہ —— اُس وقت وہ سُکّان پر مامور ہے مگر آگ کو دیکھتے ہی وہاں سے ذرا کھسک آیا ہے۔ جب وہ یکایک محسُوس کرتا ہے کہ جہاز تیزی سے پیچھے کی طرف جا رہا ہے، کِسی پُراَسرار غیبی قوت کے زور پر:

"سب سے بالا یہ تاثر تھا کہ جس تیز رفتار، تند رَو چیز پر مَیں کھڑا ہُوں، وہ کسی آگے کی بندرگاہ یا منزل سے اتنی وابستہ نہیں ہے جتنی کہ عقب کی جانب عجُلت سے موجزن۔ ایک زبردست پریشان کُن احساس، جیسے مثلاً موت کا، میرے اُوپر طاری ہوگیا۔ تشنّج اور تناؤ کے ساتھ، میرے ہاتھ سُکّان کے پہیّے کو پکڑے ہُوئے تھے مگر اس باوُلے مفروضے کے ساتھ کہ پہیّہ کسی طرح، جیسے کِسی جادُو کے اثر سے اُلٹا گھوم رہا ہے۔ میرے خدا! مجھے کیا ہو گیا ہے؟ مَیں نے سوچا۔"

یہ خواب کا تجربہ ایک حقیقی رُوحانی تجربہ ہے۔ اس کے خاتمے پر وہ تمام انسانوں کو تلقین کرتا ہے کہ سُرخ آگ کی طرف ٹکٹکی باندھ کے نہیں دیکھنا چاہیے کیونکہ اس کی سُرخی سب چیزوں کا رنگ اُڑا کے رکھ دیتی ہے۔ اُسے لگتا ہے کہ آگ پر ٹکٹکی باندھنے کی وجہ سے یہ برگشتگی کا خوف اور تباہی کا تجربہ اس میں پیدا ہُوا ہے۔

شاید یونہی ہو۔ وہ پانی کی مخلوق جو تھا۔

جہاز پر کوئی خلافِ صحت کام کرنے کی وجہ سے کویکیگ کو بخار ہو جاتا ہے اور وہ جیسے مرنے لگتا ہے:

"ان ٹھنڈے سے طویل محسُوس ہوتے ہُوئے دِنوں میں وہ کیسے گھُل رہا تھا، گھُل چُکا تھا کہ اس میں بس ڈھانچے کے سوا اور کھال پر گدے ہُوئے نقش ونگار کے سوا کچھ باقی نہ رہا تھا۔ مگر جیسے ہی اس میں باقی سب چیزیں دُبلی ہوگئیں اور چہرے کی ہڈیاں نوکیلی بن گئیں تو اس کی آنکھیں اس کے باوجود پہلے سے زیادہ بھری بھری لگنے لگیں اور ان میں ایک عجیب چمک پیدا ہوگئی اور آہستہ مگر گہرائی کے ساتھ، وہ آپ کی طرف بیماروں کی طرح دیکھتا تھا۔ اس لافانی صحت کی جو اُس میں تھی ایک حیرت انگیز شہادت کہ وہ مرے گا نہیں، نہ کمزور ہوگا۔ اور پانی کے دائروں کی طرح، جو جیسے ہی کمزور پڑتے ہیں اسی قدر پھیل جاتے ہیں۔ چنانچہ اس کی آنکھیں گول سے گول ہوتی گئیں، اَبد کے دائروں کی طرح۔ اُس گھٹتے ہوئے وحشی کے پہلو میں

بیٹھ کر آپ کے اندر ایک ایسی دہشت سرایت کر جاتی تھی جسے کوئی نام نہیں دیا جا سکتا؟
ٹرکو ٹیکیٹ مرا نہیں۔ اور پیکوڈ مشرقی تنگناؤں سے باہر نکل کر کھلے بحرالکاہل میں داخل ہو جاتا ہے۔

"میرے تفکر پسند مجوسی جہاں گرد ساتھی کے لیے، بحرالکاہل کا سکوت ایک بار ملاحظہ کرنے کے بعد، اب اس کا پسندیدہ سمندر بن جائے گا۔ یہ دنیا میں سب سے زیادہ پانی کو حرکت میں لاتا ہے ——" [1]

اسی بحرالکاہل میں لڑائیاں بھی جاری رہتی ہیں۔

"سہ پہر کو ڈھلے ہوئے بہت دیر ہو چکی تھی، اور قرمزی جنگ کی نیزہ بازیاں بھی تمام ہو چکی تھیں تو خوبصورت غروب میں تیرتے ہوئے، سورج اور سمندر نے ایک ساتھ آرام سے دم توڑ دیا۔ پھر ایسی مٹھاس اور ایسی درد انگیزی۔ اُس وقت ایسی پھولوں بھری دعائیں، گلابی ہواؤں میں پیچ کھانے لگیں کہ معلوم ہوتا تھا دور منیلا کے گہرے سبز جزائر کی خانقاہی وادیوں سے اسپانوی دھرتی کی نرم ہوا سمندر کی طرف چل رہی ہے، مغرب کی حمدوں کے ساتھ لدی ہوئی۔ یہ نرم ہوا پھر اس کو تسلی بخش رہی تھی مگر اخی آب کو اس تسلی نے اور بھی گہری تاریکی میں ڈال دیا تھا کہ وہ وہیل کی جانب سے مڑ چکا ہے اب کشتی میں بیٹھا ہوا توجہ کے ساتھ اپنی آخری گھلاوٹوں کا منتظر تھا۔ کیونکہ یہ عجیب نظارہ، جس کا مشاہدہ تمام عنبریں وہیلوں کی موت کے بعد ہی ممکن تھا —— سورج کی طرف سر کا جھکنا اور یوں دم چھوڑ دینا۔ یہ عجیب نظارہ ایسی پرسکون شام میں دیکھ کر اخی آب کو کسی طرح ایسے تعجبات کی طرف اشارہ کرتا تھا جو اسے پہلے کبھی معلوم نہیں ہوئے تھے۔ وہ مڑتا ہے اور اسی جانب کو مڑتا ہے، کتنی آہستگی اور کتنی ثابت قدمی سے۔ اُس کا گھر لوٹنا اور التماس کرتا ہوا ماتھا، اُس کی آخری مرتی ہوئی حرکت کے ساتھ —— وہ آگ کی پرستش کرتا تھا....."

اور یوں اخی آب خود سے کلام کرتا ہے۔ اور یوں گرم خون" وہیل آخری مرتبہ سورج کی طرف مڑتی ہے، وہی سورج، جس نے اسے پانیوں میں جنم دیا تھا۔ مگر ہم اگلے ہی باب میں دیکھتے ہیں کہ اخی آب درحقیقت گرجتی ہوئی آگ کو پوجتا ہے: وہ زندہ اور قطع کرتی ہوئی آگ جس کا ایک شعلہ وہ خود سر سے پاؤں تک پہنے ہوئے تھا۔ یہ طوفان ہے، پیکوڈ کا برقی طوفان، جب اوپر آسمان پر کوئی برقی شعاع سارے ماحول کو روشن کر دیتی ہے، مافوق فطرت زردی کے مخروطی شعلے جو مستول کے سر پر دکھائی دیتے ہیں اور جب قطب نما کسی

---

[1] "میل ول اور بحرالکاہل" کے رابطے پر دیکھیے "مختصرات اور اقتباسات" کا حصہ جس میں میل ول پر لارنس کے ایک اور مقالے کا اقتباس ترجمہ کیا گیا ہے۔

پُراسرار طریقے سے معکوس سمت بتاتا ہے۔ اس کے بعد نقطۂ ناگزیر ہلاکت ہے۔ زندگی خود پُراسرار طور پر معکوس معلوم ہوتی ہے۔ موبی ڈک کے ان شکاریوں میں جنون اور آسیب زدگی کے سوا کچھ نہیں۔ کپتان اخی آب اس بچارے ضعیف حبشی لڑکے پپ کے ساتھ دست بدست حرکت کرتا ہے، وہ جو اتنے ظلم کے ساتھ دیوانہ کیا گیا ہے، وسیع سمندر میں اکیلے تیرتے ہوئے۔ یہ سُورج کا ضعیف العقل بچّہ ہے جو شمال کے مراقی اور مجنون کپتان کے ساتھ ہاتھ میں ہاتھ ڈالے ہوئے ہے۔

بحری سفر بڑھتا رہتا ہے پہلے وہ ایک جہاز سے ملاقات کرتے ہیں، پھر دوسرے سے۔ یہ روزمرّہ کا عام معمول ہے۔ تاہم یہ سب خالص جنون اور دہشت کا تناؤ بھی ظاہر کرتا ہے اور آخری جنگ کی نزدیک آتی ہوئی دہشت بھی۔

"اِدھر اُدھر، اُوپر کی طرف، چھوٹے چھوٹے بے نشاں پرندوں کے برف سے سفید پَر ہوائیں تیرتے نظر آتے ہیں۔ یہ زنانہ ہوا کے نرم و نازک خیالات تھے۔ مگر گہرائیوں میں آگے پیچھے، اتھاہ نیلاہٹ میں دُور کہیں، طاقتور لیوآتان جھپٹ رہے تھے، تلوار، مچھلیاں اور شارکیں، اور یہ مردانہ سمندر کی مضبوط، مصیبت زدہ اور قاتل چیزیں تھیں۔"

اُس دِن اخی آب اپنی ناگواری کا اعتراف کرتا ہے، اپنے بوجھ کی ناگواری کا۔

"مگر کیا میں زیادہ، اتنا زیادہ، اتنا زیادہ بڈھا دکھائی دینے لگا ہوں، سٹاربک؟ میں مُہلک حد تک کمزوری محسوس کرتا ہوں اور جُھکا ہُوا اور کُبڑا جیسے کہ مَیں آدم ہُوں، جنّت سے لے کر اب تک صدیوں کے بوجھ تلے لڑکھڑاتا ہُوا ———"

یہ اخی آب کا گتسمنی ہے (گتسمنی وہ جگہ ہے جہاں مسیح نے پہلی بار شاگردوں سے کہا تھا کہ "دیکھو وقت آپہنچا ہے اور میرا پکڑنے والا نزدیک آن پہنچا ہے") یہ انسانی رُوح کا آخری گتسمنی ہے، اپنے اُوپر فتح پانے سے پہلے۔ توسیع شدہ شعور کا آخری کمال۔ لامحدود شعور۔

آخر کار وھیل اُن کو نظر آتی ہے۔ اخی آب مستول کے سر پر بُلند کیے ہوئے اپنے دیدبان سے اسے دیکھتا ہے:

"اس بلندی سے وھیل کوئی میل بھر آگے تھی۔ سمندر کے ہر تلاطم کے ساتھ اپنا اُونچا، چمچماتا ہُوا کوہان نمایاں کرتے ہوئے اور باقاعدگی سے اپنی خاموش ٹونٹی کا فوّارہ ہوا میں اچھالتے ہوئے۔" کشتیاں اُتاری جاتی ہیں کہ سفید وھیل کے قریب جا سکیں:

"عاقبتِ کار، بے دَم شکاری اپنے بظاہر بے خبر شکار کے اتنا قریب آ گیا کہ اُس کا تمام خیرہ کُن کوہان بالکل صاف دکھائی دینے لگا، سمندر کے ساتھ ساتھ کروٹیں بدلتے ہوئے جیسے وہاں اس کے سوا کوئی نہ ہو، بہترین پشمینے جیسی سبزی مائل جھاگ کے دائرے میں مستقل جڑی ہوئی۔ اس کے ماورا اُس نے ذرا آگے کو اُبھرے سر کی پیچدار جھرّیاں بھی دیکھیں۔ اس سے

پہلے، دُور کہیں ترکیہ جیسے ناہموار پانیوں میں اُس کے چوڑے دودھیا ماتھے کا سفید دمکتا سایہ چلا جاتا تھا اور اس کی اوٹ میں لہروں کی موسیقی کھیلتے ہوئے اس کا ساتھ دے رہی تھی اور پیچھے پیچھے اس کے محکم خطِ عبور کی متحرک وادی کے اوپر نیلے پانیوں کا باری باری سے بہنا جاری تھا۔ اور اس کے پہلو میں دونوں طرف روشن بلبلے بلند ہوتے اور رقص کرتے نظر آتے تھے۔ مگر سیکڑوں زنگار رنگ پرندے جو سمندر پر نرمی سے پرافشاں تھے، ان کے پنجوں سے یہ بلبلے ٹوٹ ٹوٹ جاتے تھے اور جب اُن کی پرواز کا دورہ تھمتا تھا تو پھر سے بننے شروع ہو جاتے تھے۔ اور جیسے کسی پرچم کی چوب ایک بڑے سے تجارتی جہاز کے نوک دار تنے سے بلند ہو رہی ہو، اسی طرح کسی تازہ نیزے کا طویل اور ٹوٹا پھوٹا دستہ سفید وھیل کی پشت سے اُبھرا ہوا نظر آتا تھا۔ اور وقفے وقفے سے نرم پنجوں والے پرندوں کے منڈلاتے ہوئے بادل جو مچھلی کے اوپر اِدھر اُدھر جھلملاتے ہوئے ایک شامیانہ سا تانے ہوئے تھے، خاموشی سے اس چوب کو اڈا بنا کے بیٹھ جاتے تھے اور کچھ دیر تک وہاں جھولتے تھے۔ اُن کی لمبی دُموں کے پَر جھنڈیوں کی طرح لہراتے تھے۔

"ایک پُر امن مسرت —— تیز رفتاری کے اندر بھی ایک طاقت و دھیما پن، تیرتی ہوئی وھیل کے اندر بسا ہوا تھا۔"

وھیل کے ساتھ جنگ کے مناظر بے حد حیرت انگیز ہیں اور بے اندازہ دہشت ناک اور اسی لیے ان کو کتاب سے الگ کر کے اقتباس نہیں بنایا جا سکتا۔ یہ جنگ پورے تین دن جاری رہی تیسرے دن پارسی زوبین انداز کے چاک در چاک جسم کا خوفناک منظر —— جو دوسرے دن ہی لاپتا ہو گیا تھا، اب سفید وھیل کے بازوؤں میں لگے ہوئے نیزوں کے دستوں میں پھنسا ہوا نظر آیا۔ اور ایک پُر اسرار خواب ناک دہشت کا سماں پیش کرنے لگا "موبی ڈک" اب انتہائی غیظ و غضب کے ساتھ جہاز کی طرف مڑتا ہے، ہماری مہذب دُنیا کی علامت کی طرف۔ وہ اسے خوفناک قوت کے ساتھ ضرب لگاتا ہے اور چند ہی منٹ کے بعد، وھیل سے جنگ والی آخری کشتیوں میں سے چیخ بلند ہوتی ہے" جہاز! خدائے برتر، جہاز کدھر چلا گیا؟ جلد ہی مدھم اور مبہم واسطوں کے ذریعے، جیسے کسی سراب کی طرح، ان کو اس کا گم ہوتا ہوا سایہ ایک طرف سے نظر آتا ہے۔ صرف سب سے اونچے مستول پانی کے اوپر دکھائی دیتے تھے۔ بے دین زوبین اندازوں نے اپنے بچکانہ شوق میں ثابت قدمی دکھاتے ہوئے، یا وفاداری یا محض قسمت کی بنا پر، سمندر میں اپنے ڈوبتے ہوئے دیدبانوں کو اب تک قائم رکھا ہوا تھا۔ مگر اب اکیلی کشتی کو، ہم مرکز دائروں کے ایک سلسلے نے گھیر لیا ہوا تھا اور اس کا تمام عملہ، ہر تیرنے والا چپّو اور ہر نیزے کی چوب گردش میں تھی۔ جان دار اور بے جان سب ہی گرداب کے اندر چکر کاٹ رہے تھے اور پیکوڈ کا چھوٹے سے چھوٹا ٹکڑا بھی غائب ہو چکا تھا ——"

آسمانی پرندہ، عقاب، یوحنا دلی کا طائر، سرخ ہندیوں کا پنچھی، امریکی ——— جہاز کے ساتھ ڈوب جاتا ہے کیونکہ ٹاش ٹیگو کے ہتھوڑے نے، امریکی ہندی کے ہتھوڑے نے (پرچم کو دوبارہ گاڑتے ہوئے) اس کو بھی کیل کے ساتھ ہی ٹھونک دیا تھا۔ روح کا عقاب، غرقِ آب۔

"اب چھوٹے چھوٹے پرندے اس خلیج پر جس کا دہن اب کشادہ تھا، چیختے ہوئے گزر رہے تھے۔ ایک ہیٹلی سفید جھاگ کی لہر اس کی سیدھی چٹان کے پہلوؤں سے ٹکرا رہی تھی اور پھر ہر چیز دفعتہً ڈھے گئی اور پھر سمندر کا عظیم کفن آگے کو موجزن ہو گیا جس طرح وہ پانچ ہزار سال سے موجزن ہے۔"

یوں دُنیا کی ایک عجیب ترین، متحیر ترین کتاب ختم ہوتی ہے: اپنے اسرار اور اپنی عذاب خوردہ علامتوں کو انجام تک پہنچا کر۔ یہ سمندر کا ایک ایسا رزمیہ ہے جس کی نظیر کوئی انسان پلیٹ نہیں کر پایا اور یہ عمیق معنویت سے سرشار خارجی علامت پسندی کا شہکار بھی ہے۔ اور ساتھ ہی اچھی خاصی خستگی کی حامل بھی۔

مگر یہ ایک عظیم کتاب ہے، ایک بے حد عظیم کتاب۔ سمندر پر لکھی ہوئی عظیم ترین کتاب۔ یہ رُوح میں ایک دہشت کو بیدار کرتی ہے۔

خوف ناک ناگزیر ہلاکت۔

مُہلک سرنوشت۔

فنا کی سرنوشت۔

فنا! فنا! فنا! کوئی چیز امریکہ کے بے حد تاریک درختوں میں سرگوشیاں کرتی ہوئی لگتی ہے۔ فنا! مگر کس چیز کی فنا!

ہمارے سفید فام دن کی فنا۔ ہم فنا ہو چکے ہیں، فنا ہو چکے ہیں اور فنا کا مرکز امریکہ میں ہے۔ ہمارے سفید فام دِن کی فنا۔

ہاں اگر میرا دِن فنا پذیر ہو چکا ہے اور میرا اپنے دِن کے ساتھ فنا پذیر ہونا ناگزیر ہے تو پھر یہ مجھ سے کوئی بڑی چیز ہوگی جو مجھے فنا کرے گی۔ چنانچہ میں اپنی فنا کو قبول کرتا ہوں۔ اس چیز کی عظمت کے نشان کے طور پر جو مجھ سے زیادہ ہے۔

میل وِل جانتا تھا، اُسے معلوم تھا کہ اس کی نسل فنا پذیر ہے۔ اس کی سفید رُوح فنا پذیر ہے۔ اُس کا عظیم سفید دَور فنا پذیر ہے۔ وہ خود فنا پذیر ہے۔ تصوّر پرست فنا پذیر ہے۔ رُوح بھی فنا پذیر ہے۔

اور برگشتگی "کسی آگے کی منزل سے یا بندرگاہ سے اتنی وابستہ نہیں جتنی کہ عقب کی جانب موجزن ہو۔"

آخری ہولناک شکار۔ سفید وھیل۔

اور پھر موبی ڈک کیا ہے؟ وہ سفید فام نسل کی عمیق ترین "خون کی ہستی" ہے۔ وہ ہماری عمیق ترین "خون کی فطرت" ہے۔

اور اس کا شکار کیا جاتا ہے، اس کا شکار ہمارے سفید ذہنی شعور کے مراقی تعصب کے ہاتھوں۔ ہم اسے شکار کر دینا چاہتے ہیں۔ اسے اپنے ارادے کا مطیع کرنا چاہتے ہیں اور اس اپنے آپ کے مراقی شعوری شکار میں ہم تاریک اور زرد نسلوں کی امداد بھی حاصل کر لیتے ہیں، سُرخ، زرد، سیاہ، مشرق و مغرب۔ کویکر اور آتش پرست۔ ہم ان سب کو تعاون کی دعوت دیتے ہیں۔ اس ہولناک مراقی شکار میں حصہ لینے کے لیے، جو ہماری فنا ہے، ہماری خودکشی ہے۔

سفید فام انسان کا آخری آلتِ مردی۔ جس کا 'بالائی شعور اور تصوراتی ارادے کی صورت ہیں'، شکار کیا گیا۔ ہمارے خون کی شخصیت ہمارے ارادے کی مطیع بنائی گئی۔ ہمارے خون کا شعور ایک طفیلی قسم کے ذہنی یا تصوراتی شعور نے نچوڑ کے رکھ دیا۔

گرم خون، بحر کی پیداوار، موبی ڈک، جسے خیال کے مراقیوں نے شکار کر لیا۔

اے خدا، اے میرے خدا! اب اس سے آگے کیا ہوگا؟ جبکہ پیکوڈ غرقاب ہو چکا ہے

وہ جنگ میں غرقاب ہوا اور ہم سب اس کے تباہ شدہ ٹکڑے ہیں کہ اب بھی تیر رہے ہیں۔

اب اس کے بعد کیا؟

کون جانے؟ کس کو خبر ہے، جنابِ من!

کسی اسپانوی یا کسی سیکسن نسل کے امریکی کے پاس کوئی جواب موجود ہے؟

پیکوڈ غرقاب ہوا اور پیکوڈ سفید فام امریکی روح کا جہاز تھا۔ وہ ڈوبا تو اپنے ساتھ حبشی اور سُرخ ہندی اور پولینیشیائی، ایشیائی اور کویکر اور اچھے کاگزار امریکیوں اور اشمیئل کو بھی لے ڈوبا۔ اُس نے ان سب کو ڈبو کے رکھ دیا۔

دھنادھن! امریکی شاعر ویچل لنڈزے کی آوازیں۔

یسوع مسیح کے الفاظ میں: بات ختم ہو چکی۔ (حتیٰ کہ انجیل کے الفاظ میں) تمام ہُوا۔

مگر موبی ڈک ۱۸۵۱ء میں طبع ہوئی تھی۔ اگر عظیم سفید وھیل نے عظیم سفید روح کا جہاز ۱۸۵۱ء ہی میں غرق کر دیا تھا تو اس وقت سے اب تک کیا ہو رہا ہے؟

احتمالاً پسِ مرگ تاثرات۔ کیونکہ پہلی صدیوں میں یسوع مسیح ایک ماہی بزرگ تھا، وھیل تھا اور عیسائی لوگ چھوٹی چھوٹی مچھلیاں تھے۔ یسوع مسیح نجات دہندہ، ماہی بزرگ تھا۔ لیواتان تھا اور جملہ عیسائی اُس کی چھوٹی چھوٹی مچھلیاں۔

مختصرات و اقتباسات

"بھلا آدمی" یا مشینی آدمی؟

اٹھارھویں صدی کے فرانسیسی ادب میں خصوصاً اس کے نصفِ آخر میں، کوئی نہ کوئی ایسی بات ضرور موجود ہے جس سے دِل تنگی پیدا ہوتی ہے۔ وہ تمام نشاط انگیز سرگزشتیں اور خطرے کی سرحد کو چھوتے ہوئے افسانے اور جذبات کی فراوانیاں۔ شاید یہ اس کا سب سے بڑا اُکتاہٹ پیدا کرنے والا مجموعہ ہے، جو اب تک معلوم ہو چکا ہے۔ فرانس کے لوگ فی الاصل، زندگی کے ناقد ہیں، زندگی کے خالق نہیں ہیں۔ اور جب زندگی خود رقیق ہو کے بہنے لگے، جیسا کہ اٹھارھویں صدی میں بہنے لگی تھی، اور اوپر سے اُس کی تنقید اور بھی تیزی سے کھڑکھڑانے لگے تو آدمی کو آفت زدگی کا احساس کیوں نہ ہو؟

اٹھارھویں صدی کا انگلستان اس کے مقابلے میں کہیں زیادہ جیتا جاگتا تھا۔ سٹرن (محسوساتی سفر کا مصنف اور ابتدائی ناول نگاروں میں ممتاز) اپنے محسوسات پر ہنستا بھی ہے اور (اس کی تخلیقات) استہزائے ذات کی شوخیوں سے معمور ہیں۔ جب کہ اسی دَور کے فرانسیسی محسوسات تھوک کے بھاڑ بکتے ہیں اور باسی مچھلی کی بساند سے بھرے ہوئے ہیں۔

اٹھارھویں صدی کا فرانسیسی ادَب جذبات کے لیے ایک اتنا بڑا معمّا ہے کہ آدمی کو اپنے اندر مضبوط احساس کا کوئی ایسا گوشہ معیّن کرنا پڑتا ہے جہاں سے اس تمام دَلدل کا جائزہ لیا جا سکے اور چونکہ اٹھارھویں صدی کا بنیادی مسئلہ اخلاق تھا، ایک نیا "پُتلا" جو اُس دَور میں تیار کیا گیا وہ "بھلا آدمی" تھا، جس میں بلاشبہ "احساس کا آدمی" بھی شامل تھا، پھر بھی ہمیں اپنے باطن میں غوطہ لگانا پڑتا ہے، یہ دریافت کرنے کے لیے کہ اٹھارھویں صدی کی بھلمنساہت یا اخلاقیات کے بارے میں ہم فی الحقیقت کیا محسوس کرتے ہیں۔

کیونکہ اس میں کسی شک وشبہ کی گنجائش ہی نہیں کہ آج کا "بھلا آدمی" دماغ کے کیمیاوی آلاتِ تقطیر میں تیار ہُوا تھا اور (روشن خیالی کی تحریک کے رہنماؤں) رُوسو اور دیدرو جیسے لوگوں کے جذباتی مراکز میں۔ اس "بھلے آدمی" پر ایک صدی تو اس چکر میں ہی گزر گئی کہ اپنے پورے قد کی نشوونما تک پہنچ سکے۔ اب ڈیڑھ صدی کے

بعد ہم اُسے ضعفِ عقل کی حالت میں دیکھتے ہیں تو انکشاف ہوتا ہے کہ وہ تو ایک مشینی آدمی ہے۔

اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ یہ اس ذرا سے "بھلے آدمی"، اس نئی قسم کے آدمی کی تحریر جو اسی کے شعور کی پیداوار تھی، انقلابِ فرانس کا اصل باعث بنی۔ یہ نیا اور ذرا سا پتلا، اب جلد ہی شعور کے رحم سے نکل کر منصۂ شہود پر آنے کے لیے بے تاب تھا۔ جیسے ہی وہ سامنے آیا تو بہت تیزی سے بڑا بھی ہو گیا اور جلد ہی (پہلی جنگِ عظیم کے آخر میں ہونے والے امریکی صدر) وُوڈ رو وِلسن کی سٹھیائی ہوئی شکل میں نمودار ہوا۔ جو بھی ہو، یہ اسی نئے عجیب الخلقت حیوان کی دولتیاں ہی تھیں، جو اُس نے وقت کے رحم سے نکلنے کے لیے چلائی تھیں جس نے پُرانے کھیل کی بساط کو اُلٹ کے رکھ دیا۔

یہ نیا عجیب الخلقت ننھا سا حیوان، یہ نئی قسم کا "بھلا آدمی"، کاملاً عقل کے حق میں، اور کاملاً مذہب کے خلاف تھا۔ مذہب عظیم ہیجانوں سے آشنا ہے۔ اور یہ "بھلا آدمی" ایک ایسا آڑا کر تب دکھاتا ہے کہ خود کو عظیم ہیجانات سے علیحدہ کر لیتا ہے: اپنے مادی معاملات میں آپ کو کھرا ہونا چاہیئے، غریبوں کا ہمدرد ہونا چاہیئے اور آپ کے پاس اپنے ساتھیوں کے لیے اور نیچر (طبیعت) کے لیے محسوسات ہونے چاہئیں۔ کوئی چیز پرستش کے قابل نہیں، پرستش قسم کی کوئی بھی چیز محض حماقت ہے۔ یہ مگر ایک قسم کا احساس تو آپ کو کسی بھی چیز سے حاصل ہو سکتا ہے۔

اشیاسے نازک اور لطیف محسوسات کے حصول کے لیے آپ کو بلاشبہ کافی حد تک "آزاد" ہونا چاہیے۔ کوئی بھی شے آپ کے راستے میں مزاحم نہیں ہونی چاہیئے اور آزاد ہونے کے لیے آپ کو کسی بھی شخص کی مخالفت مول نہیں لینی چاہیے۔ آپ کو بھلا ہونا چاہیے اور جیسے ہر کوئی "بھلا" اور "آزاد" ہو جائے تو ہمیں ہر چیز کے بارے میں نازک اور لطیف محسوسات خود بخود حاصل ہو جائیں گے۔

ہم سب درحقیقت خاصے 'بھلے' ہیں، ہم غیر معمولی طور پر آزاد ہیں۔ جو آزادی ہمیں حاصل ہے اس سے آگے ہم کون سی آزادی کا تصور کر سکتے ہیں؟ چنانچہ پھر تو ہمیں ہر چیز کے بارے میں حیران کن حد تک نازک اور لطیف محسوسات حاصل ہونے چاہئیں۔

مگر اس لاف زنی کا آخری پہلو یہ ہے کہ ہم خود کو نازک اور لطیف سمجھنے لگیں تو پھر ہم ہر چیز کے بارے میں نازک اور لطیف جذبات کے حامل ہونے کے دعوے دار بن بیٹھے ہیں۔ یہ اس مہیب، دانت نکوسنے والی جذباتیت کی جو رُوسو پرستوں نے ایجاد کی تھی، آخری کھسیانی ہنسی ہے۔ مگر فی الحقیقت اب اس کھسیانے پن کو برقرار رکھنا مشکل سے مشکل تر ہوتا جا رہا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ ہر چیز کے بارے میں نازک اور لطیف جذبات رکھنا تو ایک طرف، ہم تو عملاً کسی ایک چیز کے بارے میں بھی نازک اور لطیف جذبات نہیں رکھتے۔ بیش از بیش، ہم وحشت ناک جذبات کو محسوس کرتے ہیں اور ہمیں ان کو دبائے رکھنا بھی مشکل محسوس ہوتا ہے اور اگر ہم یہ تسلیم نہ بھی کریں تو کم سے کم اتنا تو ماننا پڑے گا کہ ہم کسی بھی قسم کے جذبات کم سے کم محسوس کرتے ہیں۔ کسی بھی چیز کو محسوس کرنے کی صلاحیت

ہمارے اندر منجمد ہوتی جا رہی ہے، بیش از بیش منجمد، حتیٰ کہ ہمیں لگتا ہے کہ ہم جلد ہی صفر کی حالت کو پہنچ جائیں گے اور یہ خالص دیوانگی ہوگی۔

("بھلا آدمی" عنوان کے مقالے سے جو لارنس کی وفات کے بعد "فینکس" مرتبہ میکڈانلڈ اور "منتخب تنقیدات ادبی" میں شائع ہوا)

اِنقلابؑ یا آدمِ نو؟

بالشویکی رُوس، محسوس ہوتا ہے اور تلخی کے ساتھ محسوس ہوتا ہے کہ زمین کے تختے پر کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ یہ صرف ایک قسم کا امریکا ہے۔ اور چاہے کتنے بھی انقلاب کیوں نہ آئیں، کوئی فرق نہیں پڑے گا اور ہم زیادہ سے زیادہ یہ اُمید کر سکتے ہیں کہ دو مختلف قسم کے امریکا بن جائیں گے۔ اور چونکہ امریکا ایک معلوم حقیقت ہے، ہم سب کی جانی پہچانی، ہماری تخلیقاتی رُوحوں میں ایک اُکتا دینے والے حتمی انداز میں، تو پھر تفاوت کیسا؟ امریکا کے پاس کوئی نئے محسوسات نہیں، انگلستان سے بھی کم تر۔ بس قدیم محسوسات کی شکست و ریخت ہے۔ امریکا تو یورپ سے بھی زیادہ پرانے خیالات اور پرانے آدرشوں کی پٹیوں میں اور بھی زور سے بندھا ہُوا ہے۔ اُس کے محسوسات تو اور بھی معینہ قالب میں ڈھلے ہوئے ہیں یا محض تدریجی طور پر تنزل پذیر ہیں۔ اس کے فنی نمونے بھی فاقدِ حیات ہیں۔

چنانچہ پھر کسی انقلاب کا مقصد ہی کیا ہے؟ وہ پُتلا کہاں ہے، ایک نئے تصورِ حیات کا جنم دیا ہُوا نومولود بچہ؟ کیا کوئی اُسے وقت کے رِحم میں لاتیں لگاتا ہُوا محسوس کرتا ہے؟

کوئی نہیں! کوئی بھی تو نہیں! حتیٰ کہ خود بالشویکی اور اشتراکی بھی نہیں۔ بدھ مت والے بھی نہیں! "عیسائی سائنس" کے علمبردار بھی نہیں (جو ایک امریکی تحریک تھی جس کی آخری یادگار "کرسچن سائنس مونیٹر" نام کا روزنامہ ہے۔ مترجم)۔ سائنس دان بھی نہیں، مسیحیت کے ماننے والے بھی نہیں۔ کوئی بھی نہیں! اب تک کوئی نومولود سامنے نہیں آیا۔ لہٰذا کوئی انقلاب بھی نہیں آیا۔ کیونکہ کوئی بھی انقلاب فی الحقیقت ایک نومولود کا جنم ہوتا ہے۔ ایک نئے خیال کا، ایک نئے احساس کا، ایک نئے طرزِ احساس کا، ایک نئے محسوساتی قالب کا۔ یہ آدمِ نو کی تولید ہوتا ہے۔

"میں ہی
تمھارے دہن میں
ایک نیا نغمہ بھر دوں گا۔"

کوئی نیا نغمہ وجود میں نہیں آیا۔ کوئی آدمِ نو سامنے نہیں آیا۔ کوئی نومولود جنم نہیں لینے پایا۔ اور اس لیے میں کہتا ہوں کہ کوئی انقلاب نہیں آیا۔

آپ کہ انقلاب کے خواہش مند ہیں، جائیے اور اپنے جسموں میں ایک نئے بچے کی تخم ریزی اور تکمیل

کیجیے۔ رُوسو کی طرح کا ایک پتلا نہیں۔ اور آپ کہ انقلاب سے خوف زدہ ہیں، یہ بات اچھی طرح جان لیں کہ کوئی انقلاب نہیں آئے گا۔ یوں کہ جب کوئی بھی بچہ پیدا ہونے والا نہ ہو، تو وضعِ حمل کی دردیں نہیں لگتیں۔

تاہم اس کی جگہ آپ کو وہ چیز مل سکتی ہے جو انقلاب نہیں ہے۔ احتمالاً، بلکہ یقیناً، آپ کو ایک فاجعہ ملے گا۔ "بعدِ من طوفان" کی پیش گوئی (جو فرانس کے بادشاہ لوئی پانزدہم کی داشتہ مادام دا پامپادور سے منسوب ہے) قبل از وقت تھی۔ فرانسیسی انقلاب تو محض ایک مختصر سے وقفے کا سیلاب تھا حقیقی طوفان تو ہمارے جلو میں ہے۔

یہ کسی کے پسند یا ناپسند کرنے کی بات نہیں۔ ہم "وضعِ موجود" کو برقرار نہیں رکھ سکتے۔ کیونکہ وہ مشینی پتلا، وہ بھلا آدمی، وفات پا چکا ہے۔ ہم نے اُسے کچھ زیادہ ہی جلدی ہیں، اور خوفناک وحشی پن کے ساتھ (پہلی) جنگِ عظیم میں، جمہوریت کے تحفظ کے نام پر قتل کر دیا ہے۔ وہ مر چکا ہے اور اب آپ اُس کو بوسیدگی سے نہیں بچا سکتے۔ آپ اُسے گلنے سڑنے سے نہیں روک سکتے۔ آپ ایسا کر ہی نہیں سکتے۔

اور نہ آپ کسی انقلاب کی توقع کر سکتے ہیں کیونکہ ہمارے معاشرے کے رِحم میں کوئی بچہ موجود نہیں۔ رہا رُوس، تو وہ ایک اِنہدام کا نام ہے، اِنقلاب کا نہیں۔

ایک تنقیدی دیباچہ

اطالوی مصنفہ گراتسیا دیلیدا، ۱۸۷۵-۱۹۳۶ء، جسے ۱۹۲۶ء میں نوبل انعام مِلا اور جس کے زیادہ تر ناول اور افسانے، اس کے مولد جزیرۂ سار دینیا اور اس کے باشندوں کو موضوع بناتے ہیں، ۱۹۲۸ء میں جب اس کے ناول "بادر" کا انگریزی ترجمہ شائع ہُوا تو اُس پر لارنس نے ایک عمدہ دیباچہ لِکھا جس میں وہ اپنے ناقدانہ حقوق و فرائض سے کسی جگہ بھی غافل یا دست بردار نہیں ہُوا۔ شاید اسی لیے "منتخب تنقیداتِ لارنس" میں اس کو دیباچوں کی بجائے آزاد تبصروں کے ذیل میں شائع کیا گیا ہے، حالانکہ لارنس جیسے ادیب کے لیے دونوں میں کوئی فرق نہ تھا۔ کیونکہ بات تو ہر حال میں وُہی کہنی ہے جو آپ سوچتے اور محسوس کرتے ہیں۔ لارنس کے دُوسرے دیباچوں میں بھی جو ہمارے انتخاب میں شامل نہیں، صورتِ حال اس سے مختلف نہیں۔ مگر یہ خاص دیباچہ اختصار کے باوجود خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ جہاں تک ناول کے قِصّے کا تعلق ہے اُس کا خلاصہ اسے پڑھنے سے ہی معلوم ہو جائے گا۔ مترجم۔

گراتسیا دیلیدا کا شمار ابھی سے اطالیہ کے بزرگ ادیبوں میں ہونے لگا ہے اور اگرچہ اس کی ادبی تخلیقات کو (اطالیہ میں) اتنی تیزی سے مقبولیت حاصل نہیں ہُوئی جتنی کہ دِلعزیز اور پُرفروش) فوگا تسارو کے ناولوں کو یا حتیٰ کہ دانونتزیو کو بھی (جو اطالیہ کا مشہور شاعر اور قِصّہ نگار تھا اور اپنے زمانے کا مقبول ترین مصنف مگر اب

اُس کا شہرہ مدھم پڑ چکا تھا) پھر بھی وہ خاص مُبہم سی دُھندلاہٹ جو زمانۂ قریب کے ماضی میں ہوتی ہے، اس کا ہلکا سا دُھندلکا دیلیدا کی تخلیقات کو چھُو کے گزرتا ہے۔ یہ بھی ایک عجوبۂ حیات ہے کہ پندرہ یا بیس برس پہلے کا زمانہ، پچاس یا اسّی برس پہلے کے دَور کی نسبت، کہیں زیادہ دُور دراز کی چیز محسُوس ہو۔ مگر شاید یہ نامیاتی طور پر ضروری ہو کہ ہمارے محسُوسات، اس عجیب درمیانی دَور کے سلسلے میں جو موجودہ واقعیت اور دوبارہ زندہ ہونے کے دَور کے درمیان میں واقع ہے، عارضی طور پر مَر جائیں۔ ہم بیس یا پچیس برس پہلے کے جذبات کو بمشکل ہی دوبارہ اپنے ذہن میں تازہ کرنے کا حوصلہ رکھ سکتے ہیں، اتنی مشکل کے ساتھ کہ تقریباً ممکن ہی نہ ہو۔ جب کہ ہم (پُرانے ناول نگاروں میں) جین آسٹن، یا ڈِکنس کے جذبات کے سلسلے میں جو ایک دو صدی پُرانے ہو چکے ہیں، خاصا روشن قسم کا ردِ عمل محسُوس کرتے ہیں۔ یہاں ماضی حتمی طور پر حفاظت سے گزر چکا ہے جب کہ پندرہ برس پہلے کا ماضی تخمیر کی حالت میں ہمارے باطن میں اب بھی عمل کر رہا ہے۔

فی الحقیقت، ایک عمدہ ادیب ہی اس منافرت پر جو ہم ماضی قریب کے جذبات کے لیے محسُوس کرتے ہیں، غلبہ حاصل کر سکتا ہے۔ دانُونتزیو کے ناول تو اب پڑھے ہی نہیں جا سکتے اور گزرے ہوئے زمانے کی ایک اور ہر دلعزیز (اطالوی ادیبہ) ماتیلد اسیراؤ کے تو اس سے بھی کم۔ مگر گراتسیا دیلیدا کو ہم آج بھی صمیمانہ دِلچسپی کے ساتھ پڑھ سکتے ہیں۔

وجہ یہ ہے کہ اگرچہ وہ درجۂ اوّل کی نابغہ تو نہیں مگر محض اپنے ہی دَور کے اندر محدُود بھی نہیں ہے۔ وہ اپنے زمانے کے عارضی امراضِ نفسی کی حالت کو نقل کرنے سے کسی قدر بڑا کام انجام دیتی ہے۔ اُس کا ایک پس منظر ہے اور وہ متغیر جذبات سے کہیں زیادہ بنیادی باتوں سے سروکار رکھتی ہے۔ وہ زیادہ گہرائی تک نفوذ تو نہیں کرتی جیسے کوئی عظیم نابغہ کرتا ہے، وہ انسانی ہیجان اور محرکات کے حقیقی سرچشموں تک تو نہیں پہنچ پاتی مگر جو کام وہ سرانجام دیتی ہے وہ ایک ابتدائی حالت میں جینے والے گروہِ مردم کی ہیجانی پیچ داری کو ہمارے لیے تخلیق کرنا ہے۔

یہ کام سرانجام دینے کے لیے لازم ہے کہ آپ ایک الگ تھلگ جینے والے گروہِ مردم کو منتخب کر لیں، بالکل ایسے ہی جیسے ہارڈی ویسکس کو الگ کر لیتا ہے۔ گراتسیا دیلیدا کے پاس تو ایک پورا جزیرہ موجود ہے، اس کا اپنا جزیرہ سارڈینیا، جس سے اُس کو گہری محبّت ہے۔

تاہم سارڈینیا یورپ کے وحشی ترین اور بعید ترین حصّوں میں سے ایک ہے، اپنے عجیب و غریب باشندوں اور ایک پُراَسرار ماضی کے ساتھ۔ اب بھی وہاں کی ہوا میں ایک قدیم اَسرار آمیز فضا پائی جاتی ہے، جار جنتو کی پہاڑی پر کے جنگلوں کی ڈھلوانوں میں، جیسے کہ (انگلستان اور آئرلینڈ میں مسیحیت کے پھیلنے سے قبل کے) ڈرویڈ لوگوں کے علاقے میں چند ایک مقامات پر چھائی ہوئی تھی، ناتراشیدہ عوام کی اَسرار آمیزی۔ بلاشبہ جنگ نے سارڈینیا کو بھی آتش و دُود کا شکار کر کے رکھ دیا ہے، ایسے ہی جیسے کسی دُوسری جگہ کو۔

مگر یہ جزیرہ اب بھی نقشے پر، تختۂ زمین سے خاصا پرے معلوم ہوتا ہے۔

شدید رواجوں کا ایک جزیرہ، بربریت کے شدید رواجوں کا، اور اس کے ساتھ ہی بیک وقت جبلّی ہیجانات کی بے رحم جارحیت کا، عصمت کی ایک بربری روایت کے بالمقابل جسمانی سطح کی جارحانہ شہوت کا بھی۔ طبقۂ بالا کی وحشیانہ آقائی اور ساتھ ہی غلامانہ طبقے کی شدید، رام نہ ہونے والی سرکشی کا بھی۔ عوامی رائے کا فقدان، دنیا کے کسی اور حصے سے تعلق کا فقدان، ذہنی بیداری کا فقدان، جس نے سارڈینیا کے اندرونی علاقے کو ایسے ہی وحشت زدہ بنا کے رکھ دیا ہے جیسے کہ (نائیجیریا کے جنوبی شہر) بنین کو۔ اور جس نے اتنے ہی شان دار اور اتنے ہی وحشی طریقے سے سارڈینیا کو نغمہ گر بنا دیا ہے جتنا کہ کرۂ ارض کے کسی بھی حصے کو۔ یہ انسانی جبلّت ہے جو ابھی تک آلودگی سے محفوظ ہے۔ دولت کے سیلاب نے گراتسیا دیلیدا کی کتابوں کے دور میں، جو بیس ایک سال پہلے یا درجن بھر سال پہلے، جنگ سے قبل کا دور ہے، ابھی تک مرکزی سارڈینیا کو اپنی لپیٹ میں لینا شروع نہیں کیا تھا۔ اس کی بجائے ایک وحشیانہ قسم کی اشرافیت اور جاگیرداری تھی اور ایک قدیم جبلّت کا قانون، ایک ایسی جبلّت کا جس میں جزیرے کے اصلی باشندوں کی مخصوص اور ناقابلِ بیان قسم کی تیز چاشنی تھی۔ جبلّت جو اکثر اوقات اطالوی حکومت سے برسرِ پیکار رہتی تھی، ایک پُرعزم وحشیانہ فردیت جو اکثر قانون شکنی کی مرتکب ہوتی تھی یا رہزنی پر مجبور ہو جاتی تھی مگر انسانی جبلّت، عظیم انسانی اسرار کی جبلّت۔

یہ وُہی پُرانا سارڈینیا ہے جسے بالآخر چیت کیا جا رہا ہے جو کہ گراتسیا دیلیدا کی کتابوں کا حقیقی موضوع ہے۔ وہ اپنے جزیرے اور اس کے باشندوں پر فریفتہ ہے۔ نفسِ انسانی کے مسائل سے کہیں زیادہ۔ اور لہٰذا یہ کتاب، ماں، شاید اس کے دوسرے ناولوں سے کم سے کم مشابہ ہے جو بالعموم برِاعظم (یورپ) کی نمائندگی کرتے ہیں۔ کیونکہ یہاں اس کے پاس ایک معین آفاقی موضوع ہے مگر وہ اپنے موضوع کو مستقل بھولتی چلی جاتی ہے ــــــ تقدیس کے لیے نامزد ایک پادری، ایک عورت کے سامنے۔ وہ پرانے شکاری کی موت میں کچھ زیادہ ہی دلچسپی لینے لگتی ہے، انتیوکس نام کے ایک لڑکے اور اس کے کرتوتوں میں اور ننھی سی آسیب زدہ لڑکی کے اندر سے بدروح کو نکالنے میں۔ وہ خود کسی حد تک پادری کی ہچکچاہٹوں سے اُکتا جاتی ہے، یکایک بے صبری کا مظاہرہ کرتی ہے، عصمت کی نیکیوں پر ایک کافرانہ قسم کا شک وشبہ کہ تقدیس کے لیے نامزد پادری کے سلسلے میں صبر سے کام نہیں لیتی۔ وہ متاثر ہوتی ہے اور خفا بھی، اُس قابلِ رحم اور بیزار کن بڈھی اماں سے، جس نے اپنے بیٹے کو جاہ وجلال کی خاطر پادری بنا دیا تھا اور جو لوگوں کے سامنے بے نقاب ہوتے ہی دم توڑ دیتی ہے۔ المختصر، دیلیدا نے اپنی کتاب کو کسی حد تک گڈمڈ کر دیا ہے۔ کیونکہ اُس نے ایک ایسا مسئلہ کھڑا کر دیا ہے جسے حل کرنے کی پوری ہمت اُس میں نہیں تھی۔ وہ اصلِ قضیہ سے بے حد اناڑی پن کے ساتھ گریز کرتی ہے۔ مگر جدید روح بھی تو شدید جبلّتوں کو قتل کر کے رکھ دیتی ہے، اس مسئلے کا کوئی اور حل نہیں دے سکتی۔ جہاں تک

گراتسیا دیلیدا کا تعلق ہے، پہلے وہ ماں سے ہمدردی کا آغاز کرتی ہے اور پھر اسے نوجوان عورت کے ساتھ وحشیانہ ہمدردی کی ضرورت پڑتی ہے اور وہ اپنے ذہن میں کوئی فیصلہ نہیں کر سکتی۔ وہ بوڑھی ماں کو اس کی فتح سے تنفر کی بنا پر جلدی سے ختم کر دیتی ہے اور یوں پادری کو اور نوجوان عورت کو ہوا میں معلق چھوڑ دیتی ہے۔ ایک مسائلی کہانی کے طور پر، یہ ناول سخت مایوس کن ہے۔ بلاشبہ اگر پادری نوجوان عورت کے ساتھ کہیں نکل گیا ہوتا، جیساکہ شروع میں اس کا ارادہ تھا، تو مصنف کی ہمدردی اُسی پرانی فراموش شدہ ماں کی طرف منتقل ہو جاتی۔ موجودہ حالت میں ہمدردی دو کشتیوں کے درمیان لٹکی ہوئی ہے اور "مادر" کا عنوان اصل میں کوئی جواز نہیں رکھتا۔ ماں آخر میں اس ناول میں ہیروئن کے طور پر نمودار نہیں ہوتی۔

مگر اس کتاب کی دلچسپی روداد نگاری یا کردار کشی سے کہیں زیادہ جبلی زندگی کی پیشکش میں پائی جاتی ہے۔ عورت کے لیے پادری کی محبت خالص جبلی ہیجان کا کرشمہ ہے، اتنا پاک کہ محسوسات سے بھی آلودہ نہیں ہوتا۔ اس بنا پر یہ کتاب احترام کے لائق ہے کہ اس موضوع پر دوسری کتابوں میں، جبلت محسوسات کے بہاؤ میں بہ جاتی ہے اور بالآخر بجھ جاتی ہے۔ تاہم یہاں بلاواسطہ جنس کی جبلت اتنی مضبوط، اتنی روشن ہے کہ صرف ایک اندھی جبلت —— ماں کی اطاعت یا بچپنے کی جبلت —— ہی اس پر غالب آ سکتی ہے۔ پادری کی جملہ تعلیم اور مسیحیت، درحقیقت ایک شمع کی افسردگی سے زیادہ قوت کی حامل نہیں۔ ماں کی جبلت، اپنے بیٹے کے لیے جاہ و جلال کی وحشی جبلت، دوسری جبلت —— جنسی وصال کی وحشی جبلت —— کو شکست دے دیتی ہے۔ ایک بوڑھی عورت جو حقیقی جنسی زندگی سے کبھی آشنا ہی نہیں ہوئی —— اور یہ حیرت کی بات ہے کہ ایک وحشیانہ نیم مہذب معاشرے میں بھی کتنے لوگ حقیقی جنسی زندگی سے محروم رہ جاتے ہیں —— وہ کامیاب ہو جاتی ہے، اپنے بیٹے پر قدیم وحشیانہ قوتِ مادری کی مدد سے اور بالآخر اس کی جنسی زندگی کو بھی قتل کر کے رکھ دیتی ہے۔ یہ نیم وحشیانہ فطرتوں کی خودکشی ہے۔ مسیحیت کے ایک دھندلے فہم اور غلط انداز میں پروردہ جاہ و جلال کی خواہش کے زیرِ اثر۔

جبلت کی قدیم، اندھی زندگی اور خاص طور سے شکست خوردہ جبلت اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والا فتور، جیساکہ سارڈینیا کے عقبی علاقے میں نظر آتا ہے، گراتسیا دیلیدا کی توجہ اس پر مرتکز ہے۔ انتیوکس کا بچپن ہی میں پادری بننے کی خواہش کرنا ایک جبلت ہے، شاید اپنی ماں کی بھیانک شہوت رانی کے جبلی ردِ عمل کے طور پر۔ مرنے والا آدمی گاؤں سے کھسک کر چٹانوں میں لوٹ جاتا ہے، جبلی طور پر ویرانے میں وفات پانے کے لیے۔ ایگنس کا احساس، اس عورت کا جو پادری سے محبت کرتی ہے، ایک خالص زنانہ جبلی ہیجان ہے، اسی قسم کی چیز جو (انگریزی کی ناول نگار) ایملی برونٹی میں پائی جاتی ہے، اس میں بھی شکست خوردہ جبلت کی درندگی ہے اور یہ بھی ننگا بچا ہے، کسی قسم کی جذباتی لطافتوں سے محروم۔ سارڈینیا کسی طرح بھی رومیو جیولیٹ کی سرزمین نہیں، نہ یہ (دانونتزیو کی) "دوشیزگانِ کہستانی" کے لیے کوئی مناسب

جگہ ہے بلکہ یہ تو "وُدرنگ ہائیٹس" کی وحشیانہ سرزمین معلوم ہوتی ہے۔

کوئی بھی کتاب ترجمے میں بہت کچھ کھو بیٹھتی ہے، جیسا کہ ناگزیر ہوتا ہے۔ سادہ عوام کی زبانوں پر اطالوی ایک خالصتہً جبلی زبان ہے جس میں ذہنی مراحل کی بجائے جبلی مراحل کا آہنگ پایا جاتا ہے۔ اس میں بہت سے ایسے جبلی الفاظ ہیں جن کے واضح معیّن معنے ذہنی طور پر ادا نہیں ہو سکتے۔ درحقیقت کوئی چیز بھی حقیقی ذہنی وضاحت کے قریب نہیں لائی جاتی، ہر چیز جیسے ایک کم و بیش مبہم اور کم و بیش اِدراکی طور پر احساس کی لہروں پر بہتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ہر چیز کے اُوپر ایک فِطری دُھندیا ایک سَنسَنی کی تمتماہٹ سی چھائی رہتی ہے جو اصل میں استعمال شدہ لفظوں سے زیادہ محسُوب ہونی چاہیئے۔ اور جو، افسوس کہ شمال (یورپ کے شمال) کی "دو جمع دو" قِسم کی زبانوں میں ادا نہیں کی جا سکتی۔ جہاں ہر لفظ کی ایک قیمت اور اس کے معنے معیّن ہیں۔ کوئی بھی زبان ضرورت سے زیادہ صراحت کے باعث مَر سکتی ہے، خصوصًا بطور ایک ایسے واسطے کے جو جبلی ہیجان اور جبلی جذبات کی ادائیگی کے لیے مُؤثر ہو سکتا ہو۔ اطالوی زبان سے کیا ہُوا کوئی ترجمہ پڑھتے ہوئے یہی محسُوس ہوتا ہے۔ اور اگرچہ گراتسیا دیلیدا اتنی ہُنرمندانہ مہارت نہیں رکھتی جتنی کہ جیووانی ورگا کو حاصِل تھی، پھر بھی اطالوی زبان ہی کے ذریعے ہی وہ ہمیں سارڈینیا کے جذباتی احوال اور آہنگ میں شامل کر لیتی ہے، ایک سچّے فن کار کی طرح، ایک ایسے فن کار کی طرح جس کا ادبی کارنامہ مستحکم اور دیرپا ہو۔

فن کار کی کذّابی

... فن بطورِ کلام، ہی واحد حقیقت ہے۔ فنکار بالعُموم ایک ملعُون کذّاب ہوتا ہے مگر اس کا فن، اگر واقعی فن ہو، تو آپ کو عصری حقیقت سے خبردار کر دے گا۔ اور یہی اصل بات ہے۔ دائمی حقیقت کو جانے دیجیے۔ حقیقت کی زندگی ایک سے دُوسرے دِن منتقل ہو جاتی ہے۔ اور گزرے ہوئے کل کا شاندار افلاطون آج زیادہ تر مہمل ہو کے رہ جاتا ہے۔

قدیم امریکی فن کار بھی مایُوس کُن حد تک جھُوٹے تھے۔ مگر وہ خواستہ و ناخواستہ فن کار بھی تھے اور یہ بات آپ آج کے عاملینِ فن کے بارے میں اتنے یقین سے نہیں کہہ سکتے۔

جب آپ (ہاتھورن کا) حرفِ سُرخ پڑھتے ہیں تو آپ اپنی مرضی سے اس شیریں کلام نیلی آنکھوں والے محبُوب ہاتھورن کو، جو کچھ بھی وہ اپنے بارے میں کہنا چاہتا ہے، کہنے دیتے ہیں کہ سب محبُوب کذّاب ہوتے ہیں مگر آپ چاہیں تو اس کے فن کی ناقابلِ تردید صداقت پر اپنی توجہ مرکُوز کر سکتے ہیں۔ فن بطورِ کلام کے بارے میں حیرانی کی بات یہ ہے کہ یہ خوفناک حد تک زبان آوری سے کام لیتا ہے۔ میرا مطلب ہے کہ بے حد جھُوٹ بولتا ہے۔ میرے خیال میں شاید اس لیے کہ ہم ہمیشہ، ہمہ وقت اپنے آپ سے جھُوٹ بولتے رہتے ہیں اور انھی جھُوٹوں کے تار و پود سے ایک فنکار حقیقت کا ایک قالب تیار کرتا ہے۔ جیسے دستوئیفسکی یسُوع مسیح

کا چہرہ پہن کر ہمارے سامنے آتا ہے مگر اس کے باوجود خود کو ذرا خوفناک قسم کی حقیقت کے طور پر ظاہر کرکے رہتا ہے۔

اصل میں فن، ایک طرح سے، سخن کا پردہ ہے مگر شکرِ خدا کہ ہم چاہیں تو اس پردے کے آرپار دیکھ سکتے ہیں۔ فن کے دو بڑے منصب ہیں: اوّل تو ایک جذباتی واردات فراہم کرتا ہے اور پھر اگر ہم میں اپنے جذبات کا سامنا کرنے کی ہمت ہو تو یہ عملی حقیقت کا ایک دفینہ بن جاتا ہے۔ جذبات کو تو ہم بیزاری کی حد تک دیکھ چکے ہیں۔ مگر ہم نے کچھ ان کے اندر مخفی اور اصلی حقیقت کو کھود کے نکالنے کی کوشش نہیں کی۔ وہ حقیقت جو ہم سب سے مربوط ہے، چاہے ہمارے پوتوں پڑپوتوں کے ساتھ اس کا کوئی ربط نہ ہو۔

فنکار بالعموم اس مہم پر نکلتا ہے ـــــ یا کم سے کم نکلا کرتا تھا ـــــ کہ کوئی اخلاقی نتیجہ برآمد کرے اور یوں اپنی کہانی کو ایک آبرو بخشے۔ تاہم کہانی، اصولی طور پر، کسی دوسرے رُخ کی نشان دہی کرتی ہے۔ دو صریحاً متضاد قسم کے اخلاقی نتیجے ـــــ فن کار کا نتیجہ اور کہانی کا نتیجہ ـــــ فنکار کا کبھی اعتبار نہ کیجیے، کہانی کا اعتبار کیجیے ـــــ ایک نقاد کا حقیقی منصب یہ ہے کہ وہ کہانی کو، اُس فن کار سے جس نے اُسے تخلیق کیا، بچانے کی کوشش کرے۔

("امریکہ میں کلاسیکی ادب پر مطالعات" کے پہلے باب "رُوحِ مقام" سے)

رُوحُ القدُس، امریکہ میں

نتھانیئل ہاتھورن کی اور کوئی کتاب اتنی گہری، اتنی دو رُخی اور اتنی مکمل نہیں جتنی کہ "حرفِ سُرخ": گناہ کی تسخیر پر لکھی ہوئی عظیم مثالیہ کہانی۔

گناہ بھی عجب چیز ہے۔ یہ آسمانی احکام کو توڑنے کا نام ہی نہیں، یہ تو خود اپنی کاملیت کو ریزہ ریزہ کرنے کا نام ہے۔

مثلاً ہیسٹر اور ڈمزڈیل کے معاملے میں گناہ اس لیے گناہ ہے کہ انھوں نے وہ کچھ کیا، جس کا کرنا ان کے اپنے خیال میں غلط تھا۔ مگر وہ دونوں عشق باہم میں پیوست ہوتے اور ان میں اپنے ہیجان کی سچی شجاعت موجود ہوتی، تو کوئی گناہ سرزد نہ ہوتا، چاہے ان کی خواہش محض لمحاتی ثابت ہوتی۔

مگر اس صورت میں کہ گناہ کا وجود نہ ہوتا تو انھوں نے کھیل کا کم از کم آدھا حصّہ یا اس سے بھی زیادہ عجوبہ ضائع کر دیا ہوتا۔

یہ کہ وہ اس کام کے غلط ہونے کا یقین رکھتے تھے، اسی ایک چیز نے ان کے فعل کو اس قدر دلفریب بنا دیا تھا۔ انسان نے گناہ کی تخلیق اس لیے کی ہے کہ اپنے شریر ہونے کے احساس کی لذت حاصل کر سکے۔ پھر اپنے افعال کی مسئولیت کو کسی اور کے سر ڈالنے کے لیے۔ ایک آسمانی باپ اسے بتاتا ہے کہ کیا کرو۔ اور انسان شریر ہے اس لیے تعمیل نہیں کرتا۔ اور پھر غیر شریف آدمی، کانپتے کانپتے آخری چابک کھانے کے لیے

پتلون کو نیچے کھسکا دیتا ہے۔

اگر آسمانی باپ کا چابک اس دُنیا میں اُسے کھانے کو نہ ملے تو گنہگار آدمی، کانپتا ہُوا، حیاتِ مابعد میں کوڑے کھانے کا انتظار کرتا ہے۔

مگر خاک ڈالیے! اب تو آسمانی باپ کو بھی لوگوں نے دُوسرے بہت سے تاجداروں کی طرح معزول کر دیا ہے اور وہ اپنے اقتدار سے محرُوم ہو چکا ہے۔ اب تو انسان جی بھر کے گناہ کر سکتا ہے۔

صِرف ایک سزا باقی رہ گئی ہے اور وہ ہے انسان کی اپنی کاملیت کا زیاں۔ آدمی کو کبھی وہ کام نہیں کرنا چاہیئے جس کے غلط ہونے کا اس کو یقین ہو۔ کیونکہ اگر وہ یہ کام کرتا ہے تو اپنی یکتائی، اپنی کلیّت اور اپنی عزّتِ نفس سے محرُوم ہو جاتا ہے۔

اگر آپ کچھ کرنا چاہتے ہوں تو یا تو آپ کو مخلصانہ اعتقاد ہونا چاہیئے کہ اس کام کا کرنا آپ کی سچی فِطرت کا تقاضا ہے یا پھر آپ کو چاہیے کہ اس کا خیال ہی چھوڑ دیں۔

وہ چیز جس میں آپ کو مخلصانہ یقین ہو، غلط نہیں ہو سکتی کیونکہ اعتقاد ارادے سے پیدا نہیں ہوتا۔ یہ آپ کے باطن میں مُضمر رُوح القدس کی طرف سے مِلتا ہے۔ لہٰذا وہ چیز جس میں آپ کو سچّا اعتقاد ہو، غلط نہیں ہو سکتی۔

مگر ایک ایسی چیز بھی ہوتی ہے جس کو مصنُوعی اعتقاد کہا جائے، ایک ایسی چیز بھی ہے جسے نثر کا عقیدہ کہنا چاہیے، مثلاً یہ اعتقاد کہ آدمی کبھی کوئی غلط کام کر ہی نہیں سکتا۔ ایک ایسی چیز بھی ہے جو نیم مصنوعی عقیدہ ہوتی ہے اور اس سے زیادہ بوسیدہ چیز وجود نہیں رکھتی، جیسے صلیب کے پیچھے شیطان چھُپا ہو۔

چنانچہ صورتِ حال یہ ہے۔ اصلی عقیدے اور مصنُوعی عقیدے اور نیم مصنُوعی عقیدے کے درمیان آپ بُری طرح گرفتار بھی ہو سکتے ہیں اور اِس خیال سے آزاد ہونا بھی ناممکن نہیں اور نیم اصلی عقیدہ دُنیا کی غلیظ ترین اور سب سے زیادہ فریب آمیز چیز ہے۔

ہیسٹر اور ڈِمزڈیل کو آسمانی باپ پر اعتقاد تھا اور پھر بھی اُنھوں نے اس کے خلاف تقریباً دیدہ و دانستہ گُناہ کیا۔ گُناہ کی مثالیہ کہانی۔

پرل (اُن کی بیٹی) اب اس منزل پر ہے جہاں اُسے آسمانی باپ پر کوئی اعتقاد نہیں۔ وہ خود اس کا اعلان کرتی ہے۔ کِسی قِسم کے باپ کو، چھوٹا ہو یا بڑا، وہ سِرے سے تسلیم ہی نہیں کرتی۔ چنانچہ وہ اس کے خلاف گُناہ بھی نہیں کر سکتی۔

پھر وہ کیا کرے، اگر اُس کے پاس کوئی خدا ہی نہیں جس کے خلاف گُناہ کیا جا سکے؟ اس میں کوئی شک ہی نہیں کہ وہ گُناہ کرنے کے بالکل ناقابل ہو چکی ہے۔ وہ ہنسی خوشی اپنی راہ چلتی ہے اور جو بھی چاہے گی کر گزرے گی۔

اور بعد میں جب کوئی خرابی پیدا ہوگی تو وہ صاف کہہ دے گی : " ہاں مَیں نے یہ کیا ہے ۔ اور مَیں نے جو بھی بہترین سمجھا، وُہی کیا ہے ۔ لہٰذا مَیں بے قصوُر ہُوں ۔ یہ دُوسرے شخص کا قصوُر ہے یا پھر کمبخت اِس چیز کا!"

وہ بے قصوُر ہی رہے گی، بے داغ پرل (یعنی گوہر) چاہے کچھ بھی ہو جائے ۔

اور آج کی دُنیا ایسے گوہروں کی ایک لڑی ہی تو ہے ۔ اور امریکہ تو پرل جیسے مطلق معصوم اور بے داغ گوہروں کی ایک پوری تسبیح ہے ۔ جو گناہ نہیں کر سکتے اور جو کچھ بھی وہ کرنا چاہتے ہیں، انھیں کرنے دیا جاتا ہے ۔ کیونکہ اُن کے لیے کوئی خدا نہیں جس کے خلاف گناہ کیا جائے ۔ صِرف مرد ہیں، ایک کے بعد دُوسرا، مرد جن کا بھُوتوں کی طرح کوئی نام بھی نہیں ۔

پرل یا گوہر!

اس نام میں بھی کیسی نازک طنز ہے، کتنی تلخ قِسم کی چیز ۔ نتھانیئل، عظیم آدمی! افسوس کہ امریکہ، تم بھی ایک گوہر ہو، ایک بے داغ قِسم کا گوہر، جیسے پرل تھی ۔

آخر پرل کو کوئی داغ لگ بھی کیسے سکتا ہے جب کہ اس کی اپنی ذات کے سوا کوئی مُنصف ہی نہ ہو؟ بلاشبہ، وہ ہمیشہ پاک داماں ہی رہے گی چاہے قلوپطرہ کی طرح ہر رات کے بعد ایک عاشق کو دریائے نیل کے گدلے پانی میں غرق کر دے، اپنی بہتی ہوئی محبّت کے نِیل میں ۔

نڈر اور بے باک عورت!

ہاتھورن کے زمانے تک ایسے گوہروں کی آمد شروع ہو چکی تھی ۔ بلاشبہ خنزیروں کے آگے ۔ آج تک کبھی کوئی گوہر پیدا ہی نہیں ہوا جو کسی خنزیر کے آگے نہ ڈالا گیا ہو ۔

یہ اُس کے کھیل کا حِصّہ ہے، اُس کے گوہرپن کا حِصّہ ہے ۔

کیونکہ جب بھی سرسی (ہومر کی اوڈیسی میں ایک طلسمی جزیرے کی حکمران) کسی آدمی کے ساتھ لیٹتی ہے تو اس کے بعد وہ خنزیر بن جاتا ہے ۔ مگر وہ خود نہیں ۔ سرسی تو ایک عظیم بے داغ گوہر ہے ۔ پرل ہے ۔

تاہم افسوس ہے پرل، کہ تمھارے لیے بھی ایک قِسم کا انتقام موجود ہے!

تمھاری بھی ایک سرنوشت ہے، پرل!

سرنوشت! کیسا خوب صورت اور اُونچا لفظ ہے ۔ سرنوشت!

پرل کی سرگزشت ۔

مگر یہ مثالیہ کہانی کون لکھے گا؟

بہر حال، یہ ہے وہ سرنوشت :

جب آپ کوئی آسمانی خدا نہیں رکھتے جس کے خلاف گناہ کیا جا سکے، جب آپ بیٹے کے خلاف بھی گناہ نہیں کرتے، جو کہ پرل قِسم کی لڑکیاں کبھی نہیں کرتیں، کیونکہ وہ کسی چیز کی نسبت محبّت پر مضبوطی

سے عاملِ ہوتی ہیں تو پھر آپ کے لیے اس کے سوا کچھ باقی نہیں رہ جاتا کہ رُوح القدس کے خلاف گُناہ کریں۔

آؤ، اب ٹرل، تمھیں سر کے بیں ڈالا جائے۔

اور رُوح القدس کے خلاف گُناہ کا ارتکاب ایک نازک اور دُشوار چیز ہے۔

"اس چیز کی اُسے کبھی معافی نہیں ملے گی۔"

باپ معاف کر دیتا ہے، بیٹا بھی معاف کر دیتا ہے۔ مگر رُوح القدس کبھی معاف نہیں کرتا لہٰذا اب سمجھو!

رُوح القدس اس لیے معاف نہیں کرتا کہ رُوح القدس آپ کے باطن میں موجود ہے۔ آپ خود رُوح القدس ہیں۔ آپ کی اپنی ذات۔ چنانچہ اگر آپ اپنی اَنا کی خود پرستی میں، اپنے آپ میں۔ اپنی کاملیت میں کوئی شگاف پیدا کرلیں تو پھر آپ کو کیسے معاف کیا جا سکتا ہے؟ آپ کو معلوم ہے کہ اگر آپ خود ہی اپنا پیٹ چاک کر دیں تو پھر آپ خود ہی گل سڑ جائیں گے اور یہی آپ کا انجام ہوگا۔ جسم کی حد تک۔

اِسی طرح اگر آپ اپنے اور اپنے رُوح القدس کے درمیان کوئی رخنہ پیدا کرلیں تو پھر آپ رُوحانی طور پر گل سڑ جائیں گے۔ جیسے کہ ٹرل ایسی لڑکیاں۔

یہ پیاری پیاری، ٹرل ایسی لڑکیاں جو چاہتی ہیں کرتی ہیں اور پھر بھی پاک ہی رہتی ہیں۔ اُف، یہ پاک بازی!

مگر وہ اپنے باطن کو بوسیدہ ہونے سے نہیں روک سکتیں۔ گلے سڑے گوہر، باہر سے خوشنما۔ اُن کی رُوحیں بدبو دار ہونے لگی ہیں کیونکہ اُن کی رُوحیں اندر سے متعفن ہو رہی ہیں۔

رُوحُ القدس کے خلاف گُناہ۔

اور درجہ بدرجہ وہ باہر سے بھی گلنے سڑنے لگ جاتی ہے، دیوانگی کی کسی نہ کسی صورت میں۔ ایک ریزہ ریزہ ہونے والی چیز۔ ایک ایسا نفس جو فاسد ہونے کی حالت میں ہے۔ دیوانگی۔

"جو خدا کو گم کر بیٹھتا ہے، آخر میں دیوانہ ہو جاتا ہے۔"

اِن ٹرل ایسی لڑکیوں پر نظر رکھیے۔ جدید عورتوں کے یہ گوہر۔ خاص طور سے امریکی عورتیں، محبت پر پھولتی ہوئی اور دیوانگی کی اوّلیں حالت میں چمگادڑوں جیسی تکلیف میں پھڑپھڑاتی ہوئی۔

آپ کو چیڑی بھی مل سکتی ہے اور دودو بھی، مگر بخدا، یہ آپ کے اندر گلنے سڑنے کے سوا اور کیا نتیجہ پیدا کرے گی۔

("امریکہ میں کلاسیکی ادب پر مطالعات" میں ناتھونیَل کے "وادیٔ راحت کے رومان" پر مقالے کا آغاز)۔

میل وِل اور بحر الکاہل

میرے نزدیک، سمندر کا سب سے بڑا صاحبِ نظر اور شاعر میل وِل ہے۔ اُس کی بصیرت اس سلسلے میں (انگریزی کے شاعر) سوِن برن سے کہیں زیادہ حقیقی ہے کیونکہ وہ سمندر کی تجسیم نہیں کرتا۔ اور (انگریزی کے پولستانی ناول نگار) جوزف کونریڈ سے کہیں زیادہ محکم، کیونکہ میل وِل سمندر کے بارے میں جذباتیت سے کام نہیں لیتا۔ (کونریڈ کے ناول) "لارڈ جم" کی طرح یہاں کسی گیلے رُومال کی کوئی ضرورت نہیں۔

میل وِل میں سمندری مخلوقات کی طرح کا ایک ناقابلِ یقین قسم کا جادُو ہے، اور کسی حد تک اُن کی کراہت بھی۔ وہ پُوری طرح ایک زمینی حیوان نہیں ہے۔ اس میں ایک پھسلواں قسم کی خصُوصیت موجُود ہے ہمیشہ ایک نیم بحری پن۔ اُس کی زندگی میں لوگ اس کو دیوانہ کہتے تھے، یا باؤلا اور جنونی۔ وہ نہ پاگل تھا نہ جنُونی۔ مگر سرحد کے عین اُوپر واقع تھا۔ وہ ایک نیم بحری حیوان تھا۔ ان خوفناک زرد ریش (شمالی یورپ کے) وائکنگ لوگوں کی طرح جو اپنی منقار دار کشتیوں سے لہروں کو چیرتے ہوُئے نکل جاتے تھے۔

وہ ایک جدید وائکنگ تھا۔ نیلی آنکھوں والے لوگوں میں ہمیشہ ایک حیرت انگیز سی چیز ہوتی ہے۔ وہ پوُری طرح انسانی مخلوُق نہیں ہوتے، کم سے کم اچھے کلاسیکی معنوں میں، جن معنوں میں بھوُری آنکھوں والے لوگ انسان ہوتے ہیں۔ زِندہ اُنسیت والے اِنسان۔ ایک سچ مچ کے نیلی آنکھوں والے شخص میں بالعمُوم کوئی مجرّد، کوئی عنصری چیز ہوتی ہے۔ بھوُری آنکھوں والے لوگ ہمیشہ سے زمین کی مانند ہوُئے ہیں جو کہ گزری ہوئی، نامیاتی اور مرکب زندگی کا ایک جالا ہے۔ نیلی آنکھوں میں سُورج ہے اور بارش ہے اور مجرّد نا مخلوق عنصر، پانی، برف، ہوا، فضا ــــ سب کچھ ہے مگر انسانیت نہیں۔ بھوُری آنکھوں والے لوگ پُرانی دھرانی دُنیا کے باشندے ہیں، بہت ہی زیادہ مرد قسم کے۔ نیلی آنکھوں والے لوگ نظر کی تیزی، اور تجرید کی طرف مائل ہوتے ہیں۔

میل وِل، ایک وائکنگ، جو سمندر کو اپنا گھر سمجھ کے جا رہا ہے، طویل عمُر اور یادوں کے بوجھ تلے دبا ہوُا۔ اور ایک قسم کی تکمیل یافتہ مایُوسی کے ساتھ جو تقریباً پاگل پن معلوم ہوتی ہے، کیونکہ وہ انسانیت کو قبول نہیں کر سکتا، انسانیت کا ہو کے نہیں رہ سکتا۔ نہیں رہ سکتا۔

عظیم شمالی دائرہ جس کا وہ نقطۂ واپسیں ہے، تقریباً اپنا چکر پُورا کر چکا ہے، اپنی تکمیل کر چکا ہے۔ خوبصورت بالڈر (سکنڈے نیویا کا اساطیری کردار) پُر اسرار طریقے سے مر چکا ہے اور اس وقت تک تو بوسیدہ بھی ہو چکا ہے۔ سمندری پھوُل چاہے وہ لالۂ بحری کی طرح خوبصورت ہوں یا "مجھے نہ بھوُلو" قسم کی یادگاریں، آخر سمندر ہی میں گرتے ہیں۔ وہ آدمی جو سمندر سے آیا تھا کہ آدمیوں کے درمیان رہے، اسے ذرا بھی برداشت نہیں کر سکتا۔ وہ کلیسا کی پھٹی ہوئی گھنٹی کی خوفناک آواز سُنتا ہے اور ساحل سے لوٹ کر دوبارہ سمندر میں پہنچ

جاتا ہے، اپنے گھر میں، کھاری پانی میں بسنے کے لیے۔ انسانی زندگی سے کچھ نہ ہوگا۔ وہ عناصر کی طرف پلٹتا ہے اور اپنے دِنوں کا سارا سُورج اور گندم کا شعور، گہرائیوں میں پھینک دیتا ہے، شعلے کو گہرائی میں دفن کر دیتا ہے، خود تذبذب اور مذبذب، جیسے ینلی سَن اور بحری لائے کے پھول پانی میں گرتے ہیں اور اپنے خلق شدہ آفتابی جسم طوفانوں کی بربادی کے سپرد کر دیتے ہیں۔

سمندر میں پیدا ہونے والے لوگ جو اب کسی سے بھی مِل جُل کر نہیں رہ سکتے، جو زندگی سے دُور ہو جاتے ہیں، مجرّد کی طرف، عناصر کی طرف۔ سمندر اپنوں کو قبول کر لیتا ہے۔

وہ کہتے ہیں چاہے زندگی دو نیم ہو جائے۔ چاہے پانی آگ کے ساتھ مل کر کبھی کچھ پیدا کرے، چاہے جُفتی تمام ہو جائے، چاہے عناصر ایک دُوسرے کو چُومنا چھوڑ دیں اور ایک دُوسرے کی سمت پیٹھ کر لیں، چاہے سمندری آدمی اپنی انسانی بیوی اور بچّوں سے جُدا ہو جائے، چاہے "قانونِ بحر" آدمیوں کی دُنیا کو بھُول جائے اور صرف پانیوں کو یاد رکھے۔

چنانچہ وہ سمندر میں اُتر جاتے ہیں، سمندر کی پیدائش۔ وائکنگ لوگ پھر سے آوارہ تیرتے پھرتے ہیں۔ گھروں کے گھر اُجڑ چکے ہیں۔ دِل کی تاکید ہے کہ سمندر کو پار کرو۔ گھر کو اور محبّت کو ترک کر دو۔ محبّت اور گھر ایک مُہلک واہمہ ہیں۔ عورت، مجھے بھلا تم سے کیا کام؟ بس جو ہونا تھا، ہو چکا۔ یہی انجام ہے۔ انسانیت میں مصلُوب ہونے کا زمانہ بیت چکا۔ آؤ ہم واپس، خوفناک، ناقابلِ یقین عناصر کی سمت روانہ ہوں۔ تباہ کُن وسیع سمندر کی طرف یا پھر آگ میں۔

بس، بہت ہو چکی۔ اتنا ہی کافی ہے۔ اتنی ہی زندگی بہت کافی ہے۔ آؤ ہم وسیع عناصر کو حاصل کریں۔ آؤ ہم اِنسانوں کی طرح اِنسانوں کے ساتھ رہنے کی نفرت انگیز پیچیدگی سے باہر نکلیں۔ آؤ کہ سمندر ہماری اِنسانیت کو اور انسان پنے کے کوڑھ کو دھو دھا کے ہمیں پاک صاف کر دے۔

میل وِل شمالی آدمی ہے، سمندر کا جَنا۔ چنانچہ سمندر نے اسے واپس بُلا لیا۔ ہم میں سے زیادہ تر لوگ جو انگریزی زبان استعمال کرتے ہیں، پانی کے لوگ ہیں، سمندر سے نکلے ہوئے۔

میل وِل واپس گیا بھی تو سب سے قدیم بحر میں۔ بحرالکاہل میں۔ بقول جرمن لوگوں کے، سب سے پیچیدہ اور پرانا سمندر بحرالکاہل ہی تو ہے۔

بلا شک و شبہ، بحرالکاہل، اوقیانوس یا بحرِہند کی نسبت کتنے ہی یُگ پُرانا ہے۔ جب ہم پُرانا کہتے ہیں تو ہمارا مطلب ہوتا ہے کہ وہ جدید شعور تک نہیں پہنچا۔ اوقیانوس اور بحیرۂ روم کے لوگوں میں عجیب عجیب تشنج پیدا ہوتے ہیں جنھوں نے ان کو شعور کے ایک مرحلے سے دُوسرے مرحلے میں لڑھکا دیا ہے۔ جب کہ بحرالکاہل کے لوگ خوابیدہ رہے ہیں۔ خوابیدہ رہنے کا مطلب ہے خواب دیکھنا۔ آپ کبھی بلا شعور کے نہیں رہ سکتے۔ اور اے فلک! کتنے ہزاروں سال تک پیچھے

بحر الکاہل کے لوگ خوابیدہ رہے ہیں، نیند میں کروٹیں بدلتے ہوئے اور پھر خواب دیکھتے ہوئے، سہانے خواب اور ڈراؤنے خواب۔

ماؤری والے، ٹونگا والے، مارکوئیزوالے، فیجی والے، پولی نیشیا والے —— خدائے مقدس، کب سے یہ سب لوگ اسی ایک نیند میں کروٹیں بدلتے رہے ہیں، بدلتے ہوئے خوابوں کے ساتھ؟ شاید کسی حساس تخیل کے لیے، وسطِ بحر الکاہل کے یہ جزیرے دُنیا کے سب سے زیادہ ناقابلِ برداشت مقامات ہوں! وہاں منتقل ہوتے ہی دِل کی حرکت ایک دم تھم جاتی ہے، صدیوں پہلے کی اس زندگی میں واپس جاکر ایک اور ہی قسم کی دھڑکن، ایک آہنگ ملتا ہے۔ سائنس دان کہتے ہیں کہ بحرِ جنوبی کے جزیروں والے پتھر کے دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ مگر انسانوں کو اُن کے ہتھیاروں کی بنیاد پر مدارج میں تقسیم کرنا مضحکہ خیز معلوم ہوتا ہے، تاہم اس میں تھوڑا بہت سچ بھی ہے۔ بحر الکاہل کا قلب اب بھی پتھر کے دور کا ہے، دُخانی جہازوں کی آمد کے باوجود، جس میں ایک سراب کی طرح اَن گنت صدیوں پہلے کی زندگی اب بھی ثابت وسالم موجود ہے۔ یہ ان انسانی ہستیوں کا بقائے وہمی معلوم ہوتا ہے جن کو ہماری جنتریوں کے حساب سے پتھر کے دور میں مر جانا چاہیئے تھا۔ یہ ایک واہمہ ہے، حقیقت کا ایک کرتب جو فریب نظر محسوس ہوتا ہے: یہ شان دار جنوبی سمندر!

حتیٰ کہ چین اور جاپان بھی اپنی اَن گنت صدیوں کی نیند میں کروٹیں بدل رہے ہیں۔ اُن کا لہو وُہی پُرانا لہو ہے اور ان کی نسیج وُہی پُرانی نرم نسیج ہے۔ اُن کا مصروف دِن، ہزاروں لاکھوں برس پہلے گزر چُکا ہے، جب دُنیا ایک ملائم تر جگہ تھی، ہوا میں زیادہ نمی تھی، زمین کے چہرے پر گرم تر کیچڑ تھا اور کنول کا پھول ایک سدا بہار پھول تھا۔ عظیم گزری ہوئی دُنیا، مصر سے بھی پہلے۔ اور جاپان اور چین اپنی نیند میں کروٹیں لیتے رہے ہیں جب کہ ہم "پیشِ رفت" کر چکے ہیں اور جب وہ چونک چونک کر ڈراؤنے خوابوں میں ڈوب رہے ہوں۔

دُنیا اب وَیسی نہیں جیسی کہ تھی۔

بحر الکاہل ناقابلِ یاد آور صدیوں کے خواب کو تھامے ہوئے ہے۔ یہ وسیع ترین شاموں کا نیلگوں جھٹپٹا ہے، شاید تمام صبحوں سے شاندار۔ کون جانے۔

کسی زمانے میں یہ علاقہ ضرور کسی نرم کنول کی طرح کومل تہذیب کا ایک وسیع طاس رہا ہوگا۔ شاید یہاں سے زیادہ کہیں بھی اتنے بڑے روزِ آدم کو سُست رَو شکست و ریخت میں معلق نہیں رہنا پڑا۔ اور اب یہاں کے پانیوں میں نیلاہٹ ہے اور ناقابلِ یاد آور لوگوں کے انجام کے ساتھ اس میں ایک عنصری زنگ پیدا ہوگیا ہے۔ اور واہموں کی طرح جزیرے بھی اُفق سے اُبھر کے پھر اوپر آجاتے ہیں، جیسے شان دار پتھر کے دور کی نظر فریبی کا کرشمہ ہوں۔

اس واہمے کی طرف میل وِل واپس آیا۔ پیچھے، پیچھے، زندگی سے پرے۔ کبھی کسی آدمی نے انسانی زندگی سے اتنی نفرت نہ کی ہوگی، ہماری انسانی زندگی، جو کہ ہم رکھتے ہیں، جیسے کہ میل وِل نے کی۔ اور کبھی کوئی آدمی اتنے ہیجانی طور پر غیر انسانی زندگی کے اَسرار اور وسعت کے احساس سے اس قدر بھرپور ہُوا ہوگا۔ وہ ہمارے آفاق سے پرے دیکھنے میں پاگل تھا۔ کہیں بھی، ہماری دنیا سے باہر کہیں بھی۔ پرے ہونے کے لیے، پرے ہونے کے لیے اور باہر!

ہماری زندگی سے پرے ہونے کے لیے۔ ایک افق کو پار کرکے کسی دُوسری زندگی میں۔ کوئی فرق نہیں کہ کون سی زندگی، بس اتنی شرط ہے کہ وہ دُوسری قسم کی زندگی ہو۔

پرے، پرے، انسانیت سے پرے۔ سمندر کی جانب۔ برہنہ، کھاری، عنصری سمندر۔ سمندر کی جانب سفر کہ انسانیت سے بھاگا جائے۔ اِنسانی دِل، آخرِ کار، وارفتگی میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ اس خواہش میں کہ خود کو غیر انسانی بنا سکے۔

چنانچہ وہ خود کو بحر الکاہل کے وسط میں پاتا ہے۔ سچ مُچ ایک افق کے پار۔ ایک دُوسری دُنیا میں۔ ایک دُوسرے دَور میں۔ پیچھے، بہت پیچھے، ان دنوں میں، جب تاڑ کے درخت اور بڑی بڑی چھپکلیاں اور پتھر کے ہتھیار ہُوا کرتے تھے۔ پتھر کا دَور کہ دھُوپ سے دَمکتا تھا۔

ساموا، تاہیتی، راراٹونگا، نوکوہیوا ــــ محض نام ہی ایک طرح کی نیند اور ایک طرح کا بھلاوا معلوم ہوتے ہیں۔ انسانی تاریخ کی گزشتہ شان وشوکت کہ نیند میں بھُولی ہُوئی۔ "شوکت کے جھُومتے بادل"!

میل وِل دُنیا سے نفرت کرتا تھا، پیدا ہوتے ہی نفرت کرنے لگا تھا۔ مگر وہ آسمانوں کی جُستجو میں تھا، یعنی اچھی طرح چھانٹ کر۔ اُسے جنّت کی جُستجو تھی مگر ایسی جنّت کی، جسے اُس نے خود چھانٹ کر پسند کیا ہو۔ چھانٹنا ممکن نہ ہو تو وہ دُنیا سے پاگلوں کی طرح متنفّر تھا۔

بجا ہے کہ دُنیا قابلِ نفرت ہے۔ یہ اتنی ہی قابلِ نفرت ہے جتنی کہ میل وِل کو محسُوس ہُوئی۔ وہ دُنیا سے نفرت کرنے میں پاگل نہیں تھا۔ ساری زمین شکاگو ہے۔ وہ اس سے پاگل پن کی انتہا تک نفرت کرتا تھا۔

مگر یہ بھی کچھ ٹھیک نہیں کہ جنّت کی بازیافت کے لیے جُستجُو کی جائے۔

میل وِل اپنے بہترین لمحات میں، ایک قسم کی خوابناک شخصیت کے سرچشمے سے تخلیق کرتا ہے۔ کسی قسم کے ردوبدل کے بغیر۔ چنانچہ واقعات، جن کو وہ اَمرِ واقع کی طرح بیان کرتا ہے، بلاشبہ اُس کی اپنی رُوح کے ساتھ، اُس کی باطنی زندگی کے ساتھ ارتباط رکھتے ہیں۔

("امریکہ میں کلاسیکی ادب پر مطالعات" کے بابِ دہم کا آغاز۔ یہ باب میلوِل کے دو ابتدائی ناولوں، ٹائپی اور اومو کے بارے میں ہے)

پوؔ کی سَرنوشت

ایڈگر ایلن پوؔ، ۱۸۰۹ - ۱۸۴۹ء، امریکی افسانہ نگار، شاعر اور ناقد جس کا فرانسیسی ترجمہ بودیلیئر نے کیا اور اسے اپنے لیے مشعلِ راہ بنایا۔ اس کی "اسرار و تخییل کی کہانیوں" میں جُرم و سزا، سائنس فکشن، جاسوسی، نفسیاتی، علامتی، تجریدی ـــــ کئی قسم کے افسانوں کی ابتدائی شکلیں ملتی ہیں۔ لارنس کا اس پر خوبصورت باب، بدقسمتی سے اس کے صرف دو افسانوں سے مفصل بحث کرتا ہے جو سامنے نہ ہوں تو بات اچھی طرح سمجھ میں نہیں آسکتی۔ ان میں سے ایک "آشر حویلی کی افتاد" کا ایک بے ڈھنگا سا اردو ترجمہ موجود ہے، مگر دوسرا جو ترجمے کے لیے خاصا مشکل ہے، بھاری پتھر سمجھ کے چھوڑ دیا گیا ہے، یہ ہے "لائجیا" جس میں بیان کار کی پُراسرار کالے بالوں والی بیوی، طویل بیماری میں گھُل گھُل کے مرجاتی ہے اور وہ بعد میں خوبصورت روّینہ سے شادی کرلیتا ہے مگر اس سے محبت نہیں کرتا۔ اور وہ بھی مرجاتی ہے۔ افیون کے زیرِ اثر اسے لائجیا کی لاش اُٹھتی ہوئی نظر آتی ہے اور روّینہ اب لائجیا کی شکل میں نمودار ہوتی ہے۔ فی الحال اس مقالے کے دو اقتباسات پر، جو متعلقہ افسانوں سے الگ اہمیت کے حامل بھی ہیں، اکتفا کی جاتی ہے ـــــ مترجم

معلّمینِ اخلاق ہمیشہ متحیّر ہوئے ہیں ـــــ بے بسی کے ساتھ ـــــ کہ پوؔ کی مریضانہ کہانیاں لکھنے کی آخر کیا ضرورت تھی؟ ان کا لکھنا اس لیے لازم تھا کہ پُرانی چیزوں کو بالآخر مرنا اور ریزہ ریزہ ہونا ہے، کیوں کہ سفید فام نسل کی نفسی تنظیم کی شکست و ریخت ناگزیر ہے، اس سے پہلے کہ کوئی دوسری چیز ہمارے سامنے آسکے۔

اِنسان کو چاہیئے کہ خود اپنی ذات کو لباس کی طرح اتار پھینکے۔ یہ عمل تکلیف دِہ ہے اور مہیب بھی۔ پوؔ کی سَرنوشت خاصی تلخ تھی۔ اس کی سرنوشت میں شامل تھا کہ اپنی رُوح کو اِنتشار کے ایک عظیم اور مسلسل آشوب میں جوش کھانے کے لیے ڈال دے اور پھر یہ بھی اُس کی سرنوشت تھی کہ وہ اِس عمل کا مکمل اندراج بھی کرے۔ اس پر طُرّہ یہ ہے کہ اسے اپنی سرنوشت کو پُورا کرنے کے لیے مطعون بھی کیا جانا تھا، جبکہ اس نے انسانی تجربوں کے تلخ ترین فریضوں میں سے چند ایک کو انجام دیا تھا۔ اور اس سے زیادہ کسی ایک انسان سے کیا طلب کیا جاسکتا ہے؟ یہ فرائض ضروری بھی تھے کیونکہ انسانی شعور کو خود اپنا انتشار شعوری طور پر جھیلنا ہی پڑے گا اگر اُس کو کبھی باقی رہنا ہے۔

مگر پوؔ ایک فن کار سے زیادہ ایک سائنس داں ہے، وہ اپنی ذات کو تحلیل کرنے میں مشغول ہے، جیسے کوئی سائنس دان نمک کو کٹھالی میں تحلیل کرتا ہے۔ یہ رُوح کا اور شعور کا، تقریباً ایک کیمیاوی

تجزیہ ہے، جب کہ سچے فن میں ہمیشہ دو طرفہ قسم کا آہنگ ہوتا ہے: تخلیق اور تخریب دونوں بیک وقت۔ یہی وجہ ہے کہ پو اپنی چیزوں کو کہانیاں کہتا ہے۔ یہ سبب اور نتیجے کی ہم پیوستگی کی ایک صورت ہے۔ تاہم اس کے اجزائے کار کہانیاں ہی نہیں ہیں، اس سے زیادہ کچھ ہیں۔ وہ انسانی رُوح کی مہیب داستانیں ہیں، خصوصاً اس کی شکستگی کے آشوب کی تصویریں!

پو کا اسلوب

پو کو اپنے اسلوب کے لیے کس قدر سراہا گیا ہے! مگر مجھے تو یہ ایک دلفریب تجمّل کا معاملہ معلوم ہوتا ہے۔ "اُس کا مرمریں ہاتھ" اور "اس کے پاؤں دھرنے کی لچک" — یوں لگتا ہے جیسے کسی انسانی مخلوق سے زیادہ کسی کرسی کے اسپرنگوں کا یا کسی آتشدان کا ذکر ہو رہا ہو۔ وہ (لائجیا) اُس کے لیے کوئی کاملاً انسانی مخلوق نہیں تھی، وہ ایک ایسا ساز تھی جس سے وہ اپنی سنسنی کی انتہائیں حاصل کرتا تھا۔ جیسے کسی نے کہا ہے: وہ اُس کے لیے "ایک لذّت کی مشین" تھی۔

اس کے علاوہ پو کا سارا اسلوب یہی میکانکی خصوصیت رکھتا ہے، جیسے اس کی شاعری میں بھی ایک میکانکی قسم کا ترنم ملتا ہے۔ وہ کبھی کسی چیز کو انسانی اصطلاحوں میں نہیں دیکھتا، تقریباً ہمیشہ مادے کی اصطلاحوں میں: زیورات، مرمر، وغیرہ۔ یا پھر توانائی کی سائنسی اصطلاحوں میں۔ اور اس کے عروضی ارکان بھی میکانکی طریقے سے مستعمل ہوتے ہیں۔ یہ ہے وہ چیز جسے اسلوب کا حامل ہونا قرار دیا جاتا ہے۔

وہ لائجیا کے ساتھ جو کرنا چاہتا ہے وہ اس کی ذات کا تجزیہ ہے، حتیٰ کہ وہ اس کے جملہ اجزائے متشکلہ کو جان لے، حتیٰ کہ وہ اس کو اپنے شعور کے اندر جذب کر لے۔ وہ ایک عجیب کیمیاوی نمک ہے جس کا اسے اپنے دماغ کی امتحانی نلیوں میں تجزیہ کرنا ہے۔ اور پھر جب وہ تجزیہ تمام کر لے تو؟ تو پھر کھیل ختم، پیسہ ہضم۔

مگر وہ کامل تجزیے کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ اس میں کچھ ایسی، کچھ اس قسم کی چیز ہے جسے وہ پا نہیں سکتا۔ اس کی آنکھوں کے بارے میں وہ کہتا ہے: "مجھے یقین ہے کہ وہ ہماری نسل کی عام آنکھوں سے کہیں زیادہ بڑی تھیں" — جیسے کوئی بھی شخص چاہتا ہو کہ کسی کی آنکھیں دُوسرے لوگوں کی آنکھوں سے "کہیں زیادہ بڑی" ہوں۔ "وہ تو نورجہاد قبیلے کی سب سے زیادہ بھری بھری غزالیں آنکھوں سے بھی زیادہ بھری بھری تھیں" — جو کہ محض مسکہ مالی ہے — "آنکھوں کا حلقہ روشن ترین حد تک سیاہ تھا اور دُور اُن کے اُوپر، بہت لمبائی کی، لشکتی ہُوئی پلکیں تھیں" — یہاں تو کوڑے کھانے کا اشارہ ملتا ہے — "پلکیں جو اپنی بیرُونی حدوں میں کسی حد تک بے قاعدہ تھیں — وہی رنگت رکھتی تھیں — ان آنکھوں میں جو چیز

مجھے ممتاز نوعیت کی حامل معلوم ہوتی تھی وہ ان کی تشکیل، یا رنگت یا خطوط کی روشنی سے بالکل علیحدہ تھی اور آخر کار اس کو کوئی نام دیا جا سکتا ہے تو بس "اظہار"۔ لگتا ہے جیسے تشریح الابدان کا کوئی ماہر کسی بلی کی آنکھوں کو علمِ تشریح کی روشنی میں بیان کر رہا ہو —— "آہ! لفظ جو کوئی معنی نہیں رکھتا! جس کی آوازوں کی وسیع پہنائی کی اوٹ میں، ہم روحانی حقیقت سے اپنی بے پناہ جہالت کی خلیج کو حائل کر دیتے ہیں۔ لاثیجا کی آنکھوں کا کلام! میں نے کتنی لمبی گھڑیاں اِن پر غور کرنے میں صرف کی ہیں۔ کیسے میں نے گرمیوں کے عین درمیان، ایک پوری کی پوری رات ان کی گہرائی کو ناپنے میں گزار دی ہے —— یہ کیا تھا؟ کیا چیز تھی جو (یونانی فلسفی) دمقریطس کے کنویں سے بھی زیادہ گہری تھی، جو میری محبوبہ کی پتلیوں کے اندر دور تک ڈوبی ہوئی تھی۔ کیا تھی یہ؟ میں انکشاف کے ہیجان میں بری طرح گرفتار تھا۔"

یہ دیکھنا آسان ہے کہ کیوں ہر آدمی جس چیز سے محبت کرتا ہے، اُسی کو قتل بھی کر دیتا ہے۔ ایک زندہ چیز کو جاننا اسے قتل کرنا ہی تو ہے۔ کسی چیز کو تسلی بخش حد تک جاننے کے لیے اسے قتل کرنا ہی پڑتا ہے اسی وجہ سے آرزومند شعور ایک خون خوار عفریت ہے۔

آدمی کو کافی حد تک ذہین اور مائل ہونا چاہیے کہ کسی شخص کے بارے میں جو آپ کے قریبی ربط کے دائرے میں آتا ہے، اچھا خاصا جان لیا جائے۔ عورت کے بارے میں یا مرد کے بارے میں۔

لیکن کبھی کسی زندہ ہستی کی حقیقت کو جاننے کی کوشش کرنا ایسے ہے جیسے اس ہستی سے زندگی کا رس چوس لیا جائے۔

سب سے زیادہ وہ عورت جس سے آپ محبت کرتے ہیں۔ ہر مقدس جبلت یہ تعلیم دیتی ہے کہ آدمی کو چاہیے کہ اسے اَن جانا ہی رہنے دیا جائے۔ آپ اپنی عورت کو جانتے ہیں، تاریکی کے ساتھ، خون کے اندر۔ اسے ذہنی طور پر جاننے کی کوشش کرنے کا مطلب ہے اُسے قتل کرنے کی کوشش کرنا۔ ہوشیار، اے عورت، اس آدمی سے جو یہ جاننا چاہے کہ تم کیا ہو۔ اور اے مرد لوگو، ہزار بار اس عورت سے ہوشیار، جو تمھیں جاننا چاہتی ہو، جو تمھیں پانا چاہتی ہو، اُس سب کچھ کو، جو تم ہو۔

یہ جو اس طرح کا علم ہے، کسی خون خوار عفریت کی ترغیب ہے۔

انسان اتنے خوفناک طریقے سے زندگی کے راز کو، اس کی انفرادیت کو اپنے ذہن سے ماہرانہ انداز میں جاننا چاہتا ہے۔ یہ تو کسی مادہ اُوپلے کا تجزیہ کرنے کی کوشش کے مانند ہے۔ آپ صرف مردہ مادہ اُوپلے کا تجزیہ کر سکتے ہیں۔ اور اس کے اجزا کی تحلیل کر سکتے ہیں۔ یہ تو موت کا عمل ہے۔

علم کو محدود رکھیے: مادّے کی دُنیا، قوت کی دُنیا اور میکانکی مقصد کے جاننے کی حد تک۔ اس کا ہستی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔

فکشن اور فحاشی

انیسویں صدی کے تقریباً سارے ادب میں فحاشی کا ایک عنصر موجود ہے اور بہت سے مبینہ پاکباز لوگوں میں بھی فحاشی کا ایک بدمزہ قسم کا پہلو ہوتا ہے۔ اور آج سے پہلے کسی وقت بھی فحاشی کی اشتہا اتنی شدید نہیں تھی۔ یہ سیاسی تنظیم کی مریضانہ حالت کی ایک نشانی ہے۔ مگر اس مرض کے علاج کی یہی ایک صورت ہے کہ جنس اور جنسی محرک کے کھلے میدان میں اترا جائے۔ ایک اصلی فحش نگار کبھی درحقیقت بوکاچو کو (جو "الف لیلہ" کے نمونے پر لکھی ہوئی "دہ شب" کا مصنف، چودھویں صدی کا اطالوی افسانہ نگار، شاعر اور ناقد تھا) پسند نہیں کر سکتا۔ کیونکہ اطالوی افسانہ نگار کا تازہ، صحت مندانہ فطری پن، آج کے فحش نگار یونے کو ایک غلیظ کیڑا بنا کے رکھ دیتا ہے جو کہ وہ اصل میں ہے۔ آج بوکاچو، ہر ایک کو، جوان کو اور بڈھے کو دینا چاہیے کہ چاہیں تو اس کا مطالعہ کریں۔ جنس کے بارے میں ایک فطری اور تازہ کشادگی سے ہی کوئی فائدہ پہنچ سکتا ہے۔ اب ہم مخفی یا نیم مخفی فحاشی کے سیلاب میں تنکے کی طرح بہے جا رہے ہیں۔ اور شاید (یورپ کی) نشاۃ ثانیہ کے افسانہ نگار بوکاچو، لاسکا (آنتون فرانچسکو گراتزینی کا قلمی نام، جو سولھویں صدی کا اطالوی مصنف ہے، اس کی کہانیوں کے کسی انگریزی ترجمے سے راقم السطور واقف نہیں۔ مترجم) اور دوسرے ادیب، بہترین تریاق ہیں، جو ہمیں مل سکتے ہیں۔ ایسے ہی جیسے زیادہ سے زیادہ طہارت پسندوں کی پلستربازی سب سے مضر علاج ہے جسے ہم اختیار کر سکتے ہیں (اور بالعموم یہی اختیار کیا جاتا ہے۔ یہاں بھی۔ مترجم)

فحاشی کا سارا سوال ہی مجھے تو اخفا کا سوال معلوم ہوتا ہے۔ اخفا کے بغیر کوئی فحاشی ممکن نہیں ہوگی مگر اخفا اور حیا، دو مختلف قسم کی چیزیں ہیں۔ اخفا میں ہمیشہ ایک خوف کا عنصر ہوتا ہے جس کی سرحدیں نفرت سے جا ملتی ہیں۔ حیا، نرم و نازک اور کم آمیز ہوتی ہے۔ آج کل حیا کو تو اٹھا کے باہر پھینک دیا گیا ہے، خاکستری بالوں والے محافظوں کی موجودگی میں بھی۔ مگر اخفا کو آغوش میں بٹھا لیا گیا ہے کہ یہ اپنی جگہ خود ایک برائی ہے۔ اور خاکستری بالوں والوں کا رویہ کچھ اس طرح کا ہے کہ ساری لڑکیو! تم بے شک ساری شرم و حیا کو بالائے طاق رکھ دو بشرطیکہ تم اپنے ننھے سے غلیظ راز کو آغوش میں چھپا کے رکھو۔

یہ "ننھا سا غلیظ راز" آج کے لوگوں کی اکثریت کے لیے بے حد قیمتی بن چکا ہے۔ یہ ایک قسم کا چھپا ہوا پھوڑا یا کوئی سوزش ہے جس کو رگڑا یا کھرچا جائے تو ایسی تیز قسم کی سرسراہٹیں پیدا ہوتی ہیں، جو مزیدار لگتی ہیں۔ چنانچہ ننھے سے غلیظ راز کو زیادہ سے زیادہ رگڑا یا کھرچا جاتا ہے، حتیٰ کہ یہ مخفی طور پر پہلے سے زیادہ سوج جاتا ہے۔ اور فرد کی اعصابی اور نفسیاتی صحت زیادہ سے زیادہ مجروح ہو جاتی ہے۔ آسانی سے کہا جا سکتا ہے کہ آج کے آدھے عشقیہ ناولوں اور عشقیہ فلموں کی کامیابی اس ننھے سے غلیظ راز کو رگڑنے پر پوری طرح منحصر ہے۔ آپ چاہیں تو اسے جنسی تحریک یا ترغیب کا نام دے سکتے ہیں مگر یہ

تحریک و ترغیب، ایک نہایت مخفی، نہایت دُزدانہ اور نہایت خاص قِسم کی ہے۔ اس سیدھی سادی تحریک کھُلی کھُلی اور صحت بخش تحریک کو، جو آپ کو بوکاچو کی کہانیوں میں ملتی ہے، ایک لمحے کے لیے بھی اس دُزدانہ تحریک سے مخلوط نہ کیجیے جو آج کل کے "پُرفروش" ناولوں میں، تہذیب سے غلیظ راز کو مخفی طور پر رگڑنے سے پیدا ہوتی ہے۔

(عُریانی اور فحاشی، پر مقالے سے جو "فینکس" مرتبہ میکڈانلڈ اور "منتخب نقدِ ادب" میں شامل ہونے سے پہلے اصل میں ایک الگ پمفلٹ کے طور پر شائع ہوُا تھا۔)

"ہدریان ہفتم" ـــــ ایک تاریخی ناول پر تبصرہ

(اس ناول کا مصنف فریڈرک کارٹر (رولف) ۱۸۶۰ء-۱۹۲۳ء، جو خود کو "نواب" "کاردو" کہتا تھا، اپنے زمانے کا ایک معروف فریب کار اور نفسیاتی مریض تھا۔ مگر اس کا یہ ناول جس میں ایک معمولی آدمی فریب کاری کے ذریعے پوپ کے رُتبے تک پہنچ جاتا ہے، اب ایک غیر معمولی کرشمہ قرار دیا جاتا ہے۔ ہمارے دور میں برطانوی ناول نگار گریہم گرین نے اس پر کئی ایک مقالات لکھے ہیں مگر شاید لارنس سے پہلے کسی نے اس ناول کو کسی خاص توجہ کا مستحق نہیں سمجھا، تبصرہ البتہ اس کے دُوسرے ایڈیشن پر ۱۹۲۵ء میں مڈلٹن مری کے رسالے ایڈلفی میں کیا گیا تھا اور اب "فینکس" مرتبہ میکڈانلڈ اور "منتخب نقدِ ادب"، دونوں میں شامل ہے ـــــ مترجم)۔

"ہدریان ہفتم" میں فریڈرک "نواب" کاردو، قلابازی لگا کے ہلکی سنجیدگی میں جا گرتا ہے۔ کسی بھی شخص کو اپنی سنجیدگی ذرا سُبک رکھنی چاہیے، مضحکہ خیزی سے بچنے کے لیے۔ مگر مبیّنہ "نواب" کاردو کسی طرح بھی تضحیک سے محفوظ رہنے میں ناکام ہو جاتا ہے۔ وہ ایک اعلےٰ وارفع قِسم کی مضحکہ خیزیوں کی بلندیوں اور گہرائیوں تک پہنچ کے دَم لیتا ہے۔

تاہم کتاب اس سے قتل نہیں ہوتی۔ نہ تو مضحکہ خیزی اور نہ سنجیدگی اسے قتل کر سکی ہے۔ یہ غیر معمولی طور پر ایک جیتا جاگتا ناول ہے اگرچہ پچھلے بیس سال سے مدفون پڑا تھا۔ مگر اب یہ ہمارا سامنا کرنے کو پھر سے اُٹھ بیٹھا ہے اور (سب سے بڑا امتحان!) بعد از وقت معلوم نہیں ہوتا جیسے کہ (فرانسیسی زوال پسند) وِزماں کی کتابیں یا آسکر وائلڈ اور اسی دور کے کسی اور لکھنے والے کی۔ صرف ایک درجۂ اوّل کی کتاب ہی اپنے وقت سے محفوظ رہ سکتی ہے.... فریڈرک کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یقیناً ایک آسیب زدہ آدمی تھا مگر اُس کا آسیب کم از کم اب تک زندہ تو ہے....

وہ اپنے زمانے کے ان لوگوں میں شامل تھا جنھوں نے اپنا مذہب تبدیل کر کے رومن کیتھولک بننا پسند کیا اور وہ اس سلسلے میں بے حد متشدد معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اگر کوئی بھی آدمی اپنی پوری ہستی میں ایک پروٹسٹنٹ تھا، تو وہ تھا۔ اس کے "پروٹسٹنٹ" کی تندی و تیزی نے اس کو ایک دیوانے سانپ کی طرح رومن کیتھلک کلیسا کے سینے پر بٹھا دیا۔ وہ پچھلی صدی کے عشرۂ آخر میں ایک "سانپوں کا سانپ" معلوم ہوتا ہے۔ یہی اس کو محبوب بنانے کے لیے کافی ہے۔ جس طریقے سے لوگوں نے شانہ جھٹک کر اس کو پرے کر دیا وہ بھی پُر کشش ہے۔

"ہدریان ہفتم" جہاں تک کلیسا کے ساتھ اس کا تعلق تھا، زیادہ تر فریڈرک رولف کی آپ بیتی ہے .... کتاب کا پہلا حصّہ جس میں ایک تنہا آدمی کو لندن کے ایک مسافر خانے میں دکھایا گیا ہے، اپنی ننھی سی بلی کے سوا بالکل تنہا، جس کی صفاتِ گربگی کو —— خود مختاری اور علیحدگی کو —— وہ اتنی حقیقت سے دیکھتا ہے۔ یہی ایک چیز ایک دم کتاب کے لہجے کو متعین کر دیتی ہے اور اس تمام ادب میں جسے مَیں جانتا ہوں، ان حیران کُن ابواب سے مشابہ کوئی چیز کہیں موجود نہیں۔

(اس آدمی کے) پوپ بننے کے بعد اصلی فینٹیسی اور ناکامی شروع ہو جاتی ہے .... جیسے ہی وہ تخت پر بیٹھتا ہے تو ہم اس کی بے حاصلی کو جان لیتے ہیں۔ وہ اکثر جدید آدمیوں کی طرح —— خصوصاً مصلحین اور نصب العین پرستوں کی طرح —— اوّل سے آخر تک ایک پروٹسٹنٹ یا فریادی ہے۔ جس کا مطلب ہے کہ جس چیز کے ساتھ بھی اس کا رابطہ قائم ہوتا ہے، اس کے لیے اس پر تنقید کرنا لازم ہو جاتا ہے، اپنے تمام اعصاب کے ساتھ۔ اور پھر اپنے ردِعمل کا اظہار بھی۔ باریک بیں، نازک الحِس اور خود پرستی کے جنون میں مبتلا —— وہ کسی چیز کو قبول نہیں کر سکتا، ماسوا جمالیاتی لذّت کی لمحاتی لرزش کے ......

وہ آدمیوں پر تنقید کر سکتا ہے، بے حد عمدگی کے ساتھ، لہٰذا اس کے اندر اقتدار کی خواہش جنم لیتی ہے مگر جیسے ہی اسے انسانوں کو ایک نئی صورت میں ڈھالنا پڑتا ہے، آدمیوں سے کام لے کر، ان میں ایک نئی وحدت پیدا کرنی پڑتی ہے، اپنے گرد ان کا جمگھٹا باندھنا پڑتا ہے جیسے شہد کی ملکہ مکھی کے گرد، تو وہ مضحکہ خیز اور ناتواں ثابت ہوتا ہے۔ محض ایک فریب کار ......

غیر معمولی بات یہ ہے کہ اپنی تمام تر باہوش بصیرت کے باوجود وہ کسی قدر بے بصر بھی ہے۔ وہ اپنے کارڈینل کرداروں سے اتنا ہی ناآشنا رہتا ہے جتنا کہ ہم مریخ کے باشندوں سے۔ وہ ان پر تنقید کر سکتا ہے، ان کا تجزیہ کر سکتا ہے، اُن کو رَد کر سکتا ہے یا اُن سے چشم پوشی کر سکتا ہے۔ مگر ان کے باطن میں، جو حقیقی اور قدیم آدم موجود ہے، طاقت کے لیے قدیم مردانہ جبلّت، یہ اُس کے لیے وجود ہی نہیں رکھتی .....

آخر پوپ بننے سے حاصل ہی کیا ہے اگر آپ کی آستین میں فریاد اور جمالیات کے سوا کوئی چیز نہ ہو؟ بالکل مصلحین کی طرح، جو اقتدار سے جنگ کے دوران تو بہت عمدہ معلوم ہوتے ہیں مگر جب اقتدار مٹ

جاتا ہے تو بے معنویت میں دھنس کے رہ جاتے ہیں ۔ یہی "ہدریان ہفتم" کے ساتھ بھی ہوتا ہے ۔ پوپ کے طور پر تو وہ محض ایک فریبی ہے ۔ اُس کی تنقیدی بصیرت اسے "انجمنِ اقوام" کی قسم کا سیاست داں تو بنا ہی دیتی ہے، ایک وسیع اور حیران کن پیمانے پر ۔ قرونِ وسطےٰ کے لیے اس کے پرستارانہ جذبات اسے ایک سچ مچ مضحک قسم کا شاہ پرست بنا دیتے ہیں ۔ مگر بطور ایک آدمی کے، دُنیا میں ایک حقیقی قوّت کے طور پر، وہ کوئی وجود نہیں رکھتا ۔

"وقت آگیا ہے کہ سب کچھ اتار دیا جائے" — ہدرّیان چلاتا ہے ۔ ضرور اتار دیجیے اگر جھوٹی بناوٹیں اتار پھینکنے کو موجود ہیں ۔ مگر آپ کسی پیاز کے چھلکے اتارتے ہی چلے جائیں تو پھر آخرِ کار آپ کے ہاتھوں میں خالی عدم کے سوا کچھ نہیں رہے گا ۔ اور یہی ہدریان کا احوال ہے ۔ وہ روم کے بازاروں میں ایک اشتراکی کے ہاتھوں قتل ہو جاتا ہے ۔ اور مرتے ہوئے اسے تین عدد کلیسائی "بزرگ" سنبھالتے ہیں، کیسی ارفع قسم کی لغویت ہے ۔ اور اس میں کچھ بھی نہیں ۔ ہدریان نے صرف خود کو اتار پھینکا ہے اور اپنے ساتھ ہر چیز کو ۔ حتےٰ کہ کچھ بھی باقی نہیں رہتا، ماسوا لغو قسم کی خود پرستی کے جو تین کلیسائی "بزرگوں" کے بازوؤں میں دم توڑ رہی ہے ۔

پھر بھی یہ کتاب ہمارے دَور کی ایک واضح اور قطعی کتاب کے طور پر قائم ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔ اگر یہ کتاب کسی جن کی تصنیف ہے تب بھی یہ ایک اِنسانی جن کی تصنیف ہے، کسی بہروپئے کی لکھی ہوئی نہیں ۔ اور اگر اس کا کچھ حصّہ خاویار (بڑی مچھلی کے انڈوں کی طرح لذیذ اور اشتہا انگیز) ہے، تب بھی یہ خاویار کسی زندہ مچھلی کے پیٹ سے نکلی ہے ۔

ٹامس مان کے ناول "وینس میں وفات" پر

(۱۹۱۱ء میں عظیم جرمن ادیب ٹامس مان (۱۸۷۵ - ۱۹۵۵ء) کا ناول "وینس میں وفات" شائع ہوا تو لارنس نے اسے اصل زبان میں پڑھنے کے بعد ۱۹۱۳ء میں اس پر ایک برطانوی رسالے میں انتہائی مخاصمانہ تبصرہ لکھا جس میں اور باتوں کے علاوہ یہ غلطی بھی کر دی کہ مصنّف کو تقریباً بوڑھا سمجھ لیا (شاید ناول کے مرکزی کردار کو نیم سوانحی فرض کر کے) جب کہ مانؔ کی عمر اُس وقت ۳۸ برس سے زیادہ نہ تھی ۔ اس تبصرے کی اہمیت، البتہ، اس وجہ سے برقرار ہے کہ یہاں لارنس کے متقابل نظریۂ ادب کی زوردار تردید پائی جاتی ہے ۔ بعض لوگوں کے نزدیک اِس قسم کی تحریروں میں لارنس کی جرمن بیوی فریڈا کی اعانت اور رہنمائی شامل تھی ۔ (یوں کسی دُوسرے جرمن معاصر پر اس کے یہاں کوئی تبصرہ چھوڑ کے تذکرہ بھی کم ہی ملے گا !) یہاں تک کہ وہ لوگ جو لارنس پر تقریباً نازی خیالات رکھنے کا اتہام لگاتے ہیں، وہ بھی اس کی یہی تاویل کرتے ہیں مگر یہ واضح طور پر غلط ہے ۔ لارنس

کو مانؔ کے بارے میں ذاتی معلومات حاصل نہ تھیں مگر وہ مانؔ کی طویل زندگی اور متنوع
تخلیقات کے اس دَور پر بھی رائے رکھ سکتا تھا جو اُس نے لکھی۔ اور چاہے اس رائے
کو مانؔ کی عظمت کے منافی اور اس کے دُوسرے ادبی کارناموں پر ناقابلِ انطباق قرار
دیا جائے، لارنسؔ کی صداقتِ احساس اور فکری اختلاف سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ مترجم)

.....جرمنی اس وقت فکشن کی ہیئت کے جنوُن میں مبتلا ہے: بیان کاری کے وسیلے پر مہارت کی
ہیجانی آرزوئیں، اور ادیب کے اس عزم میں کہ وہ جو چیز بھی لکھے خود کو اس سے عظیم تر اور اس کا مسلّم
خداوند بنا کر پیش کرے —— یعنی وہی نظریہ جو دُنیا میں گستاد فلوبیئر کی صوُرت میں ظاہر ہُوا تھا.....

جرمنی میں ٹامس مانؔ کی جو پرستش پائی جاتی ہے وہ بطور فن کار کے ہے، نہ کہ ایک افسانہ نگار کی
حیثیت سے۔ تاہم مجھے لگتا ہے کہ ہیئت کا یہ جنون کسی فنی ضمیر کی پیداوار نہیں بلکہ زندگی کے بارے
میں ایک قسم کے رویّے کا نتیجہ ہے۔ کیونکہ ہیئت، اسلوب کے برعکس، کوئی شخصی چیز تو نہیں ہے۔ یہ تو
منطق کی طرح غیر شخصی ہے اور جس طرح (انگریزی شاعری میں) الیگزینڈر پوپ کا مدرسۂ خیال، اپنے الفاظ اور
لہجے میں نہایت منطقی تھا، اسی طرح معلوم ہوتا ہے کہ فلوبیئر کا مکتب بھی جمالیاتی ہیئت کے معاملے میں منطقی
واقع ہُوا ہے۔ "کتاب کے معیّن خطِ نمو سے جدا کوئی چیز اس میں نہ ہو" یہ اس دَور کے مسلّمات میں سے
ہے۔ مگر کیا انسانی ذہن، کسی کتاب کے لیے ایک "معیّن خطِ نمو" تک محدُود رہ سکتا ہے؟ ایسے ہی جیسے کوئی
کسی زندہ ہستی کے لیے کوئی معیّن خطِ عمل اسے محدُود کر کے رکھ دے۔

تاہم، ٹامس مانؔ کا لہجہ شخصی ہے، دردناک حد تک شخصی، اور وہ بھی اپنے موضوعِ کلام کے سلسلے
میں۔ "ٹونیو کروگر" میں جو ایک طویل مختصر افسانہ "ٹریسٹن" نام کی جلد میں شامل ہے، وہ اپنی ایک
تفصیلی تصویر کھینچتا ہے، بطور ایک نوجوان کے، اور ایک نوجوان مرد کے —— یہ ایک محتاط تجزیہ ہے اور
وہ کچھ دیر کے بعد ایک فن کار ہونے کی مصیبت کو یوُں ادا کرتا ہے: "ادب ایک پیشہ نہیں، ایک لعنت
ہے!" پھر وہ رُوسی مصوّر لڑکی سے کہتا ہے کہیں بھی کوئی ایسا فن کار موجوُد نہیں، جانِ من، جو عام زندگی بسر
کرنے کی آرزو نہ رکھتا ہو۔" مگر یہ بات تو کوئی بھی نوجوان فن کار کہہ سکتا ہے۔ اور یہ اس لیے کہ ایک نوجوان آدمی کے
لیے زندگی کا دباؤ، خصوُصاً ایک فن کار کے لیے، خاصا مضبوُط ہوتا ہے اور ابھی تک اُس کو نکاس کا راستہ
بھی نہیں ملا ہوتا۔ چنانچہ یہ اس کے اندر "طوفان اور شدّتِ تحریک" کی صوُرت میں اُبلتا رہتا ہے مگر ٹامس مانؔ
میں جو ۵۳ برس کا ہو چکا ہے (!) اب بھی وہی حالت ہے، بس ذرا زیادہ المناک حد تک۔ اسے ابھی تک
اپنے فن کے سوا نکاس کا کوئی راستہ نہیں ملا۔ اس نے ابھی تک خود کو، فن کے سوا، کسی شے کے سپرد نہیں
کیا۔ یہ سب ٹھیک ہے اور خوُب ہے، اگر اُس کا فن اُسے پوُری طرح جذب کر لے اور اس کو مطمئن کر دے،
جیسے کہ اُس نے بعض عظیم آدمیوں کو مثلاً (فرانسیسی مصوّر) کورَو کے ساتھ کیا۔ مگر پھر ایک دوُسری قسم کے

فنکار بھی ہوتے ہیں، جیسے شیکسپیئر اور گوئٹے، جن کے لیے اپنی شخصیت کو زندگی اور فن دونوں کے سپرد کرنا لازم معلوم ہوتا ہے۔ اگر یہ لوگ خوف زدہ ہوتے، یا زندگی سے متنفر ہوتے تو زائد توانائی جو ان کو ملی تھی، تخمیر کی حالت پیدا کر لیتی اور گل سڑ جاتی۔ اور یہی وہ مرض ہے جو ٹامس مان کو لاحق ہے جسمانی طور پر وہ بلاشبہ ایک بیمار ہے (یہاں پھر لارنس نے مصنف کو اس کے کردار سے مخلوط کر دیا ہے۔ مترجم) مگر اس کی شکایت اس سے زیادہ گہری ہے، یہ رُوح تک جاتی ہے۔

اور اسی رُوحانی مرض میں، اسی بے یقینی میں، وہ اپنے مخصوص فن کی تعمیر کرتا ہے..... اپنے طرزِ کار میں وہ فلوبیئر کا چیلا ہے جس نے لکھا تھا: "کل میں نے سولہ گھنٹے کام کیا تھا اور آج سارا دن۔ اور آخر کار میں نے ایک صفحہ مکمل کر لیا ہے۔" نمایاں موضوع اور اس کے اثر و نفوذ پر لکھتے ہوئے وہ (یعنی مان) کہتا ہے

"اب یہ طرزِ کار ہی میری سست روی کی وضاحت کے لیے کافی ہے۔ یہ نہ تو کسی پریشانی کی پیداوار ہے، نہ کاہلی کی۔ بلکہ ایک نہایت قوی اور غالب قسم کا احساس ذمہ داری ہر لفظ کے انتخاب کے سلسلے میں اور ہر جملے کی بناوٹ کے موقع پر.... یہ ایک ایسی ذمہ داری ہے جو کامل تازگی اور بے ساختگی پیدا کرنے کی آرزومند ہے اور دو گھنٹے کام کرنے کے بعد، ایک بھی اہم فقرہ اس کو اپنے سر لینا پسند نہیں آتا۔ کیونکہ کون سا فقرہ اہم ہے اور کون سا نہیں ہے؟ کیا کوئی پہلے سے جان سکتا ہے کہ کون سا فقرہ یا فقرے کا کون جزو، دوبارہ ظہور پذیر ہونے کے لیے لازم قرار نہ دیا جائے۔ بطور موضوع، بطور ایک کھونٹی کے، بطور علامت، بطور ایک گواہی نامے کے، یا بطور ایک رابطے کے؟ اور ایک فقرہ جو دوبارہ سننا لازم ہو، وہ اس ضرورت کے مطابق ڈھلنا چاہیئے۔ اس کے لیے لازم ہے کہ ــــ اور میں اس کے حسن و جمال کی بات نہیں کرتا ــــ ایک خاص اعلیٰ سطح کا مالک ہو، اور علامتی اشارے کا، جو اس کو کسی رزمیہ مستقبل میں دوبارہ گونجنے کے قابل بنا دے۔ لہٰذا ہر نقطہ ایک قائم بالذات زمین بن جاتا ہے اور ہر اسم صفت ایک فیصلہ۔ اور ظاہر ہے کہ اس طرح کا کام فی البدیہہ طریقے سے، فوراً کے فوراً، ولادت نہیں پا سکتا"....

(کتاب کے فن کار اور بیمار ہیرو ایشن باخ کو ایک خوب صورت لڑکا "تادر زیو" وینس کے ساحل پر نظر آتا ہے جو اپنے گھر والوں کے ساتھ وہاں آیا ہوا ہے، بے حد پسند آجاتا ہے) ایشن باخ لڑکے سے محبت کرتا ہے۔ مگر تقریباً ایک علامت کی طرح۔ اس کے ذریعے وہ زندگی اور جوانی اور حسن سے محبت کرتا ہے، جیسے یونانی اسطورے میں ہایاسنتھ (ہایاسنتھس، یونانی اساطیر میں، ایک خوبصورت نوجوان تھا جس سے اپولو دیوتا کو محبت تھی مگر جو اتفاقی طور پر، دیوتا کی پھینکی ہوئی ڈسکس یا ورزشی حلقۂ آہن کے لگنے سے مر جاتا ہے اور اس کے خون سے ایک پھول اُگتا ہے جس کی پتیوں پر ایسے حروف بنے ہوئے نظر آتے ہیں جن کا

مطلب ہے: افسوس -) یہ میرے خیال میں گلا گھونٹنے والی گرمی کو ہوا دے کر خالص شعلے میں تبدیل کرنے کی ایک صورت ہے اور اس کو مملکتِ جمال تک بلند کرنے کی۔ وہ لڑکے کا پیچھا کرتا ہے، سارا دن اُسے ساحل پر تاکتا رہتا ہے اُس حُسن و جمال کا فریفتہ ہو کر، جو مجسّم صورت میں اُس کے سامنے ہے۔ مگر وہ اب بھی ایک فن کار ہے، اپنی تجرید پسندی کے ساتھ۔ لیکن اس کی سطح کے نیچے ایک بوڑھے آدمی کی "زرد بدصورتی ہے جو جنسیاتی طور پر کامیابی کے راستے میں مزاحم ہے"۔ مگر ادیب کے لیے لوگوں کو ساحل پر دیکھنے کی تصویر ایک عجیب سنہری تابندہ روشنی کے ساتھ چمکتی ہے اور زندگی کی حامل نظر آتی ہے۔ یونانی اسطورے کی تنویر نے اس کو مَس کیا ہے اور پھر بھی یہ ایک جدید ساحل ہے جس پر لوگ ریت کے اُوپر چلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اور ایک ڈراؤنا سا مریضانہ آسمان.....

یہ مطلقاً، تقریباً ارادۃً، ایک غیر صحت مندانہ چیز ہے۔ یہ آدمی (کردار یا مصنف؟ لارنس وضاحت نہیں کرتا) بیمار ہے، جسماً اور روحاً بیمار ہے۔ وہ اپنی شبیہ اس طرح کھینچتا ہے جس طرح کا وہ خود ہے، شان دار ہُنرمندی اور بصیرت کے ساتھ، اپنی بیماری کی تصویر کھینچتا ہے۔ یہ ایک آدمی کی تصویر ہے ایک ماحول کی، ایک مریضانہ بصیرت کی۔ یہ اس سے زیادہ کچھ اور کرنے کا دعویٰ نہیں کرتی اور ہمیں اس کو جائز قرار دینا پڑے گا۔ مگر ہم جانتے ہیں کہ یہ غیر صحت مندانہ ہے ــــ یہ مجھے اتنے کچھ کے باوجود مریضانہ معلوم نہیں ہوتی، یہ بہت عمدگی سے کھینچی گئی ہے ــــ اور ہم اس کو اپنا جائز مقام دیتے ہیں۔

ٹامس مان مجھے فلوبیر کے ڈھنگ کا تازہ ترین فنکار معلوم ہوتا ہے۔ ایک اذیت ناک بیماری کی حالت میں ــــ مؤخر الذکر تو زندگی سے اتنے فاصلے پر کھڑا تھا جیسے یہ کوڑھ یا برص کی بیماری ہو ــــ اور ٹامس مان فلوبیر کی طرح مبہم طور پر محسوس کرتا ہے کہ اُس کے اندر کوئی ایسی چیز موجود ہے جو کہ جسمانی زندگی نے کبھی کشف نہیں کی۔ جسمانی زندگی، ایک بے ترتیب، مسخ شدہ صورت ہے جس کے خلاف اس کو ایک ہی ہتھیار سے جنگ کرنا ہے، اپنی حسِ جمال کے ساتھ، حُسن کے لیے اپنے احساس کے ساتھ، کاملیت حاصل کرنے کے لیے، ایک ایسی مناسبت پیدا کرنے کے لیے، جو اُسے ڈھارس دے سکے، ایک داخلی مسرت عطا کر سکے، چاہے زندگی کا مواد کتنا ہی مسخ شدہ کیوں نہ ہو۔ اور یہ ہے ٹامس مان، اتنے سارے برسوں کے بعد، اپنی ذات سے نفرتوں اور بیزاریوں سے بھرا ہوا، جیسے فلوبیر تھا۔ اور اب وہ جرمنی کی آواز بنا ہوا ہے یا ان میں سے ایک (شروع کے اس حصّے میں جو ہم نے ترجمہ نہیں کیا، لارنس نے ٹامس مان کے بڑے بھائی ہائن ریخ مان کا اور جیکب واسرمان کا ذکر کیا ہے اور تینوں کو جرمنی کے معروف ترین فکشن نگار کہا ہے۔ مترجم) اور چنانچہ حقیقی خودکُشی کے ارادے سے، وہ فلوبیر کی طرح بیٹھا ہے، ایک آخری بے حد مریض چیلا، اپنے آپ کو دانہ دانہ تحلیل کرتے ہوئے، اپنی نفرت کے بیان کی خاطر، صبر کے ساتھ اپنی تباہی پر آمادہ، تاکہ اُس کا بیان آخر کار مسخ شدہ دُنیا میں ایک کامل نمونہ قرار دے دیا جائے۔

مگر اب وہ بعد از وقت معلوم ہوتا ہے۔

(تبصرے کا متن اب "فینکس" مرتبہ میکڈانلڈ اور "تنقیدِ ادب" میں شامل ہے)

۲
ڈو نئے امریکی ناول

(۱۹۲۷ء میں لارنس نے ایک ساتھ چار امریکی ناولوں پر تبصرہ کیا۔ پہلے دو ناول تو کسی خصوصیت کے حامل نہیں تھے اور نہ اب کوئی ان کا نام لیتا ہے جیسے خود لارنس نے بھی اسی وقت محسوس کر لیا تھا۔ البتہ آخری دو مصنف ——— جون ڈوس پیسوس اور ارنسٹ ہمنگوے ——— جو اُس وقت نوجوانی کی منزل سے آگے نہ بڑھے تھے، لارنس کو اُس زمانے میں بھی اہمیت کے حامل دکھائی دیے ——— مترجم)۔

اِن سب کتابوں کو 'فرار' کا نام دیا جا سکتا ہے (اگرچہ یہ صرف دُوسری کتاب کا نام تھا۔ مترجم) آدمی کو یہ تاثر ملتا ہے جیسے ٹِڈّوں کا ایک دَل کا دَل بڑی بڑی چھلانگیں لگا رہا ہو اور کبھی کبھی پَروں کے ساتھ بھنبھناتا ہُوا سارے منظر کے اُوپر سے گزر جائے۔ عدم سے عدم تک۔ اس تمام فرار میں آخر کیا حکمت ہے اگر آپ نہ تو کسی خاص جگہ سے فرار کا آغاز کریں اور نہ کسی خاص جگہ پر اُتریں۔

(ڈوس پیسوس کا ناول 'مین ہٹن ٹرانسفر' عدم سے عدم کو فرار کے سلسلوں میں ایک عظیم تر لذتِ سفر کا حامل ہے مگر یہ بات کم از کم مصنّف کو معلوم تو ہے، اور وہ اس حقیقت میں ایک قسم کی المیہ معنویت بھی ڈال دیتا ہے۔ ڈوس پیسوس، پہلے دو مصنّفوں کی نسبت، کہیں بہتر نویسندہ ہے اور اس کی کتاب کہیں زیادہ اخلاقی اور ایک سنجیدہ چیز ہے۔ میرے نزدیک نیویارک کے بارے میں لکھی ہُوئی یہ بہترین جدید کتاب ہے کہ میں نے پڑھی ہے۔ یہاں مین ہٹن جزیرے کی کُھلم کُھلا دھکم پیل میں لوگوں کی جھلکیوں کا ایک لاانتہا سلسلہ ہے، بار بار اور پھر کئی بار وہ ہمارے سامنے سے گزرتے ہیں، ایک ایسی بھگدڑ میں جس کے اندر کوئی آہنگ نہیں۔ مگر جہاں آخر کار کامیابی اور ناکامی کی دھڑکنوں کا اُتار چڑھاؤ پہچانا جا سکتا ہے۔ انجام زندگی کے نقطۂ نظر سے ہمیشہ ناکامی پر ختم ہوتا ہے اور پھر عدم سے عدم کو فرار۔

اگر آپ ایک خالی ریکارڈ ساری آوازوں کو ثبت کرنے کے لیے لگا دیں اور ایک فلم کیمرا جو افراد کے بکھرے ہوئے جمگھٹوں کی حرکات کی تصویریں لیتا رہے، ان لفظوں پر جہاں وہ نیویارک میں ملتے اور ایک دُوسرے کو چھو کے گزرتے ہیں تو آپ ڈوس پیسوس کے طریقِ کار کو کم و بیش پا سکیں گے۔ یہ ایک ہجوم ہے، بے ربط مناظر اور مناظر کے ٹوٹے پھوٹے ٹکڑوں کا، زندگی کے ایک جمگھٹے میں ایک دُوسرے سے کٹے ہوئے لمحات کا ایک ہانپتا ہُوا ملغوبہ، کئی سال سے بہتا ہُوا اور نیویارک کے تقریباً ہر ایک حصّے پر مشتمل۔ مگر وقت کی ترتیب کم و بیش برقرار رہتی ہے۔ آدھے صفحے پر آپ لاگاوانا پار کرنے کی کشتی پر سوار ہوتے ہیں ——— یا ایسی

کشتیوں میں سے کسی ایک پر ---- ۱۹۰۰ء میں یا اُس کے آس پاس۔ اگلے صفحے پر آپ خود کو ایک سال بعد کے بریورٹ میں پاتے ہیں ---- دو صفحے آگے کوئی مرکزی پارک ہے ---- نہ جانے کہاں ---- اور پھر ساحل سمندر کے گھاٹ جہاں اُوپر کو ہوبوکن ہے اور نیچے گرینیچ گاؤں ---- پھر آلگو کوین ہوٹل ---- کسی کا کمرہ۔ اور یہ لوگ مختلف معلوم ہوتے ہیں، ہر بار ایک مختلف لڑکی یہ منظر برف کی پتیوں کی طرح پاس سے گزر جاتے ہیں۔ براڈوے رات کے وقت ---- وہ گیا! جلدی سے کھانا کھانے کا ایک کاؤنٹر ---- وہ گیا! دریا کے متوازی سڑک پر ایک گھر ---- پالی سیڈیز ---- رات ---- وہ گئی! مگر بتدریج آپ چہروں کو پہچاننے لگتے ہیں۔ یہ ایک متحرک فلم کی طرح ہے جس میں بہت سی کہانیاں مخلوط ہو گئی ہوں۔ قریب کا کوئی منظر نہ ہو اور مختلف مناظر کے درمیان کچھ نہ لکھا گیا ہو۔ مسٹر ڈوس پیسوس درمیان کی تحریر کو چھوڑ جاتے ہیں۔

اگر آپ اس ملغوبے پر معترض نہ ہوں تو بالآخر آپ کو محسوس ہوگا کہ یہ ملغوبہ ایک حقیقی چیز ہے، مصنوعی نہیں۔ یہ زندگی کی طرح ہے، کوئی بہروپ نہیں۔ کتاب وہی کچھ بن جاتی ہے جو کہ زندگی ہے، مختلف چیزوں اور مختلف چہروں کی ایک بہتی ہوئی ندی، شعور کے ساتھ ساتھ تیزی سے چلتی ہوئی، کسی ظاہری سمت میں نہیں، ماسوا وقت کے ---- ماضی سے حال کو، جوانی سے بڑھاپے کو، پیدائش سے موت کو ---- اور کسی ظاہری منزل کی جانب بھی نہیں۔ مگر بتدریج معلوم ہوتا ہے کہ جو چیز اس ہجوم کو اتنی رفتار بخشتی ہے وہ کامیابی کا وحشی اور عجیب جنون ہے ---- خود پرستانہ اور منفرد کامیابی کا جنون۔

یہ بے حد پیچیدہ فلم بلاشبہ سارے نیویارک کو فلم بند کرنے کا دعوے نہیں کرتی۔ صحافی، اداکار، اداکارائیں، رقاص، فاقد الاخلاق وکیل، طوائفیں، یہودی، ملازمت سے محروم لوگ، سیاست دان، مزدوروں کے نمائندے ---- اس قسم کا جتھا۔ مجموعی طور پر یہ ایک جتھا ہے اگرچہ ہم کبھی کبھی دریا سے متوازی سڑک پر اشرافیت سے بھی چھو کر گزرتے ہیں۔ مگر یہ ایک جتھا ہی تو ہے، ایک وسیع اور ڈھیلا ڈھالا جتھا، جس میں کاوش کرنے والے، جیتنے والے اور ہارنے والے سبھی موجود ہیں اور جو نیویارک کی اصل قوت ہے، نیویارک جو خود ایک بہت بڑا جتھا ہے۔

پہلے پہل یہ بے حد گرم، بے حد ہیجانی معلوم ہوتا ہے۔ آدمی سوچتا ہے: یہ تو موجودہ نیویارک کی نسبت بے حد صحت مند، بے حد زوردار ہے۔ پھر ہمیں پتا چلتا ہے کہ ہم تو زمانۂ جنگ سے ابھی بہت دور ہیں جبکہ یہ شہر رواں دواں اور زندہ تھا۔ یہاں جنس ہے، غضب ناک جنس، یا وہ گو جنس، حقیقی نیویارک کی نمائندہ جنس، جنس جو تجارت میں کامیابی کا اولیں محرک ہے۔ آدمی کو معلوم ہوتا ہے کہ مالیاتی کامیابی کا کتنا بڑا حصہ جنس کے متحرک پہیے کی بے قابو رفتار کی وجہ سے ہے۔ بس صحیح عورت کو پکڑ لو اور اس سے پیار کی پینگ بڑھاتے ہوئے بالکل آپے سے باہر ہو جاؤ اور تم شہر میں کامیابی کو لپک کے جا لوگے۔ بس اتنا ہے

کہ مرد اور عورت دونوں کے لیے جنس کا محرک کامیابی ہونا ضروری ہے ورنہ یہ خودکشی کی محرک بن جائے گی جیساکہ ایک کردار کے ساتھ ہوتا ہے، جس سے مصنف کو ہمدردی تھی اور جو سچ مچ ایک مرد تھا۔

جنگ کے آتے ہی سارا آہنگ بکھر کے رہ جاتا ہے۔ جنگ ختم ہو جاتی ہے اور پھر وہی لوگ ہیں۔ کچھ نے کامیابی حاصل کر لی ہے، کچھ نے نہیں کی۔ مگر کامیاب اور ناکام، دونوں کچھ چڑچڑے سے اور بے جان معلوم ہوتے ہیں۔ ٹھیک ہے کہ ہر کوئی پہلے سے بڈھا ہو چکا ہے اور آگ ایک غیر مسلسل چڑچڑے پن کی صورت میں بجھتی جا رہی ہے۔ مگر آگ تو سارے شہر میں بجھ رہی ہے۔ محرک اپنا کام کر چکا ہے اور اب وہ جمع شدہ چڑچڑی سی بے چینی ہے جو آج کا نیویارک ہے۔ پرانی سنسنی ٹھنڈی پڑ چکی ہے، اشتراکیت اور تجارت دونوں کے سلسلے میں —— فن اور محبت دونوں کے سلسلے میں —— اور شہر پہلے سے زیادہ رفتار کے ساتھ بھاگا چلا جا رہا ہے، پہلے سے زیادہ پاگل کرنے والی چڑچڑاہٹ کے ساتھ، یہ جانتے ہوئے کہ (موجودہ اسرائیل کے قریب) بحرِ مردار کی چھوٹی سی مچھلی کے سوا جنگ کا کوئی ثمر نہیں۔

کتاب کے آخر میں، وہ آدمی جو کتاب کے شروع میں ایک چھوٹا سا لڑکا تھا اور اب تیس سے ذرا کم عمر کا ایک "ناکام" مڑک نمبر ۲۳ کو کشتی کے ذریعے پار کرتا ہے اور نیوجرزی کی سمت وحشت ناک بدصورتی میں داخل ہوتا ہے۔ اب وہ ایک اور فرار میں مصروف ہے، ایک ایسی پرواز میں جو کہیں بھی اترنے کی جگہ نہیں رکھتی۔

"بولو، مجھے لفٹ دو گے؟" اس نے سرخ بالوں والے ایک آدمی سے پوچھا جو ایک فرنیچر لے جانے والی گاڑی کے سٹیرنگ پر بیٹھا تھا۔

"کتنی دور تک جانا ہے تمھیں؟"

"پتا نہیں! خاصی دور تک!"

تمام شد

وہ یہ بھی کہہ سکتا تھا کہ "عدم تک"۔

~~~~~~~~~

"ہمارے دور میں" آخری امریکی کتاب ہے اور مسٹر ہمنگوے نے منزل کو قبول کر لیا ہے۔ وہ ہمہ وقت فرار یا پرواز کی حالت میں ہے مگر اسے کسی جگہ اترنے کا کوئی وہم نہیں۔ وہ جانتا ہے کہ منزل ہمیشہ عدم کی منزل ہو گی۔ "ہمارے دور میں" ایک افسانوی مجموعہ قرار دیا گیا ہے، مگر یہ ہے نہیں۔ یہ ایک آدمی کی زندگی کے مسلسل خاکوں پر مشتمل ہے اور ایک قسم کا پارہ پارہ ناول ہے۔ پہلے مناظر جو امریکہ کی بڑی جھیلوں کے کنارے واقع ہیں —— شاید جھیل سپیریر کے کنارے —— سب سے عمدہ ہیں۔ جب کہ نک ابھی لڑکا ہے۔ پھر جنگ کے ٹکڑے آ جاتے ہیں —— اطالوی محاذ پر —— پھر ایک گھر لوٹتا ہوا سپاہی، بہت دیر سے
~~~~~~~~~

لوٹتا ہوا، اُس چھوٹے سے شہر میں جو اوکلاہوما کی طرف دُور مغرب میں واقع ہے۔ پھر ایک نوجوان امریکی اور اس کی بیوی بعد از جنگ کے یورپ میں۔ پھر دوبارہ نِک سُپیریر جھیل کے علاقے میں، ایک جلے ہوئے شہر میں ٹرین سے اُترتا ہے اور سُنسان کھُلے میدانوں میں پیدل مارچ کرتا ہُوا تاکہ روہوچلی کی ندی کے پاس خیمہ لگائے۔ روہوچلی وہ آخری ہیجان ہے جو زندگی نے اس میں باقی رہنے دیا ہے —— اور یہ بھی زیادہ دیر رہنے کا نہیں۔

یہ ایک مختصر سی کتاب ہے اور کسی ایک آدمی کے بارے میں ہونے کا دعویٰ نہیں کرتی، مگر اس کے باوجود، یہ ہے۔ ہم اس آدمی کی زندگی کے بارے میں جتنا کچھ جاننے کی ضرورت ہے، جان لیتے ہیں۔ خاکے مختصر ہیں، صریح اور روشن، اور ان کی اکثریت عمدہ ہے (شروع میں البتہ جو "اقوالِ زریں" لگائے گئے ہیں، کچھ بناوٹی سے لگتے ہیں) اور یہ تھوڑے سے خاکے اس آدمی کی تخلیق کے لیے بہت کافی ہیں۔ اور اس کی تاریخ جاننے کے لیے بھی۔ اس سے زیادہ جاننے کی ہمیں کوئی ضرورت نہیں پڑتی۔

نِک ایک ٹائپ ہے جو ہمیں ریاست ہائے متحدہ کے زیادہ جنگلی اور روئیں دار علاقوں میں ملتا ہے وہ "اکیلے شکاری" اور کاؤبوائے کے باقیات میں سے ہے۔ آجکل وہ تعلیم یافتہ ہوتا ہے اور ہر چیز سے بے نیاز۔ اس کی حالت ایک شعوری طور پر قبول کردہ بے اعتنائی کی حالت ہے، ہر شے سے بے اعتنائی۔ ماسوا محنت سے آزادی اور لمحاتی دِل چسپیوں کے۔

مسٹر ہمنگوے اسے بہت خوبی کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ کوئی چیز اہمیت نہیں رکھتی، ہر چیز گزر جاتی ہے۔ آدمی اپنے آپ کو کھُلا رکھنا چاہتا ہے۔ صرف ایک چیز سے احتراز کرو: کسی کے ساتھ وابستہ ہونے سے۔ کبھی کسی سے وابستہ نہ ہوئیے۔ اگر کوئی چیز آپ کو پکڑ بیٹھے تو اُسے توڑ ڈالیے۔ پکڑ میں نہ آئیے۔ توڑ ڈالیے اور نکل جائیے۔ اِس خیال سے نہیں کہ کہیں اور جانا ہے۔ بس نکل جائیے نکل جانے کی خاطر۔ چیت کر دیجئے۔ "ہاں تو یار، مَیں سوچتا ہُوں اُس کی چھُٹی کر دُوں!" کتنا مزہ ہے یہ بات کہنے میں۔

مسٹر ہمنگوے کے خاکے اس وجہ سے عمدہ اور نفیس ہیں: اتنے مختصر کہ دیاسلائی کی طرح ایک چھوٹے سے سنسنی خیز سگریٹ کو سُلگا کے روشنی سی کرتے ہیں اور بات ختم ہو جاتی ہے۔ اس کا نوجوانانہ معاشقہ ایسے ختم ہوتا ہے جیسے کوئی سِگرٹ کا آخری ٹکڑا پھینک دے۔ "اب کوئی مزہ نہیں رہا۔" "میرے اندر ہر چیز جیسے جہنّم بن چکی ہو۔"

فی الحقیقت، یہ ایک دیانت دارانہ رویّہ ہے، اور یہ جذباتیت کی خاصی مقدار کو بے نقاب کر دیتا ہے۔ جب آپ کے اندر کوئی چیز جہنّم بن چکی ہو تو جذباتیت بناوٹ سے کام لیتی ہے جیسے کچھ بھی نہیں ہُوا۔ مگر مسٹر ہمنگوے جذباتیت سے بے نیاز ہو چکے ہیں۔ "اب کوئی مزہ نہیں رہا۔ میرا خیال ہے اُس کی چھُٹی کر دُوں۔"

اور وہ اُس کی سچ مچ چھٹی کر دیتا ہے، کہیں اور جانے کے لیے۔ آخر میں وہ ایک قسم کا خانہ بدوش ہو جائے گا، ہر وقت آگے کی طرف حرکت کرتے ہوئے، اس لئے کہ جہاں وہ ہے وہاں سے دُور ہو جائے۔ یہ ایک منفی منزل ہے اور یہ خوب ہے کہ مسٹر ہمنگوے اس کے بارے میں پوری طرح صادق ہے۔ وہ کریتیز کی طرح ہے جو اوکلاہوما والے تباہ کُن خاکے میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ وہ کسی سے محبت نہیں کرتا اور اسے اس بات سے متلی ہوتی ہے کہ کسی سے اُس کو بناوٹی محبت جتانی پڑے۔ وہ کسی سے بھی محبت کرنا چاہتا ہی نہیں، وہ کہیں نہیں جانا چاہتا، کچھ بھی نہیں کرنا چاہتا۔ وہ بس اِدھر اُدھر لیٹنے اور اپنے اندر ایک صحت مندانہ حالتِ عدم کو برقرار رکھنا چاہتا ہے۔ اور خود سے باہر ہر چیز کے ساتھ نفی کا رویہ۔ اور آخر وہ ایسا کیوں نہ کرے جب کہ وہ دیانت داری سے عین مین یہی محسوس کرتا ہو۔ جب وہ حقیقت میں کوئی پروا ہی نہیں کرتا تو پھر وہ کیوں پروا کرے؟ بہر حال، وہ کرتا نہیں۔

ضمیمہ ا

لارنس کے "منتخب نقدِ ادب" پر عسکری کا تبصرہ[1]

عظیم نابغۂ فن مگر ذہنی طور پر نابالغ —— یہ ہے اس عام اندازِ نظر کا خلاصہ جو لارنس کی موت سے لے کر اب تک مروج رہا ہے۔ بلکہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ صاحب کو تو اس کی نابغیت میں بھی شیطان کی بو آتی ہے۔ اُس کے ناولوں کو ناتراشیدہ اور بے ہیئت سمجھا گیا ہے اگرچہ ان میں نایاب حسن کی حامل عبارتیں بھی شامل کہی جاتی ہیں۔ اُس کی نظمیں گنجلک اور اُس کی تنقید؟ بھلا اُسے پڑھنے کی آپ کو ضرورت ہی کیا ہے؟ چنانچہ لارنس کہ (عرفِ عام میں) سوچ ہی نہیں سکتا تھا، اُس کے تنقیدی مضامین چھپے بیس ایک برس میں دوبارہ طبع نہیں ہوئے اور اس لیے زیرِ نظر کتاب کا مجموعی تاثر ایک بالکل نئی کتاب کا ہونا چاہیے۔ لارنس بطور ناقد، ایک حالیہ دریافت ہے جس کے لیے ہمیں ایف۔ آر۔ لیوس صاحب کا ممنون ہونا پڑتا ہے جنھوں نے اُس کو یوں متعارف کرایا ہے: عصرِ حاضر کا عمدہ ترین نقادِ ادب اور کسی بھی دور کا ایک عظیم نقاد —— ایک ایسی رائے جس کی تائید پر زیرِ نظر کتاب مجھے مجبور کرتی ہے۔

رہا یہ کہ لارنس اپنے محاکمے یا قضاوت میں جلد بازی یا بے صبری سے کام لیتا تھا کہ نہیں، یا یہ کہ وہ اکثر غلط اور خال خال ہی درست بات کہتا تھا، تو یہ ملاحظات ہمیں خردہ گیر مدرسوں اور بقراطوں کے لیے چھوڑنے پڑیں گے کہ وہ اپنے اطمینانِ قلب کے لیے بال کی کھال نکال سکیں۔ اہم تر سوال یہ ہے کہ: ان مضامین کی موجودگی میں کیا لارنس کو محض ایک نقادِ ادب کہہ کے ٹالا جا سکتا ہے؟ اس لیے کہ میں تو بیسویں صدی میں کسی اور ادیب کا تصور بھی نہیں کر سکتا جس کا تنقیدی کارنامہ اتنی سالمیت سے اس کے تخلیقی کارنامے کے ساتھ باہم گسترده ہو —— نہیں! (فرانس کے شاعر اور ناقد) والیری کے یہاں بھی نہیں! اس کے ناولوں اور نظموں کو ذرا ایک طرف رکھ دیا جائے، تو بھی ان مضامین کی ارزش خصوصاً ان کی جو امریکی ادب کے بارے میں ہیں —— موجودہ صدی میں لکھی ہوئی بہترین تخلیقی تحریروں کے مقابل متعین کرنی پڑے گی۔ اس سے کم تر کسی چیز کے سامنے نہیں۔ یہاں بھی، دوسرے مقامات کی طرح، لارنس محض کتابوں کا اور اشخاص کا ناقد نہیں، بلکہ حیات کا خاق ہے۔ اس کے نزدیک، فن اور ادب ہی ایک ایسا ذریعہ ہے جو انسان کی دسترس میں باقی رہ گیا ہے، یہ جاننے کے لیے کہ وہ کس لحاظ سے زندہ ہے اور کس لحاظ سے مر چکا ہے —— اور جب ہم مر چکتے ہیں تو یہ عظیم فن کاروں ہی کا منصب ہے کہ وہ زندگی کو "تبدیل" کریں، احساس کے نئے راستے ہم پر کھول

---

[1] اصل مطبوعہ "پاکستان ٹائمز" لاہور۔ مورخہ ۲۹ ستمبر ۱۹۵۶ء

کر۔ لارنس، اپنے معاشرے کے سلسلے میں، یہی کردار ادا کرنے میں مصروف تھا —— ناول، نظمیں اور تنقیدی مقالات لکھ کر، کیونکہ وہ چاہتا تھا کہ لوگ "تبدیل" ہو جائیں، اپنی شخصیتوں کی گہرائی میں!

جہاں تک زندگی کو تبدیل کرنے کا تعلق ہے تو یہ خواہش بذات خود نئی نہیں۔ یہی فریاد یورپ کے ادب میں پچھلے سو برس سے گونج رہی ہے۔ پہلے پہل ادیبوں نے سوچا کہ یہ کام "بورژوا" لوگوں کی ناک مروڑ کے انجام دیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ تمام انگوٹھے بلند ہو گئے کہ دوسروں کی ناک تک پہنچ سکیں اور یہ اچھا خاصا تماشا تھا جب تک کہ جاری رہا۔ تب انھوں نے دریافت کیا کہ بورژوا لوگوں کا وجود تو حالتِ انسانی کا ایک دائمی اور ناگزیر عمل ہے۔ ہاتھ پھر بلند ہوئے محراب کی بار سلام کرنے کو۔ شاید سب سے زیادہ چاپلوسانہ سلام (فرانسیسی ناول نگار مارسل پروست کی طرف سے آیا۔ "آوارہ بیٹے" کا جوش و خروش اور باغیانہ پن تھم کے رہ گیا تو وہ بھاری بھاری قدم اٹھاتا ہوا گھر کی سمت روانہ ہوا، قدیم تحفظ کی طرف اور قدیم بوسیدگی کی طرف۔ چنانچہ اب نظم و ضبط کا خروش پیدا ہوا۔ مسیحی (ایلیٹ۔ موریاک اور برنانو) اور یونانی (فرانسیسی امریکی) انسانیت پرست اور کنفیوشس کے ارادت مند (ایذرا پاؤنڈ)۔ المختصر، کسی بھی قدیم تشکیل کے اندر اضمحلال، جو تحفظ کا —— اور ایک نئی بوسیدگی کا —— احتمال رکھتا ہوا نظر آئے۔ چند ایک اور لوگ جو زیادہ ہمت والے تھے، ایک جدید قسم کی دلاوری کی طرف دوڑ پڑے اور انسانی روابط کی تلاش میں —— (فرانس کا عمل پرست ادیب) آندرے مالرو۔ اور (ہوابازناول نگار) سین تیگزوپری اور ان کے پیچھے پیچھے (اجنبی، کا مصنف) البیر کامو۔ مگر انسانی روابط کی تحصیل ہو تو کیسے؟ اور یہیں پانی مرتا ہے۔ شاید (کامو کے ناولوں کی طرح) کسی محصور شہر میں یا طاعون کی حالت کے دوران ہو، لیکن اگر خدانخواستہ ہم کسی محصور شہر کے اندر نہ ہوں اور نہ طاعون کی حالت میں ہوں، بلکہ ایک دھوپ میں کھلے ہوئے سبزہ زار کے اوپر گالف کھیل رہے ہوں تو پھر کیا ہو؟ مسیو مالرو کے پاس تو ایک نئی "فرانس امریکی" تہذیب کی امید (جس کے لیے انھوں نے ایک گوارا قسم کا نام "اوقیانوسی" تجویز کیا ہے) ہماری طرف بڑھانے کے سوا اور کچھ نہیں۔ مسیو کامو، بحیرہ روم کی کسی (تہذیبی) شکل کو ترجیح دیں گے، نارنج اور لیموں بھری (مگر یہ نہ ہو کہ الجزائر کہیں بہت زیادہ قوی ضرب لگا دے!) یورپ کے زیادہ تر جدید ادیبوں کے یہاں یہی کیفیت ہے۔ جرمنی والے (یہ رلکے، مان، ہیسہ اور برفخ کا سلسلہ) تو سب سے زیادہ اضمحلال پذیر نکلا —— فرانسیسیوں میں کم سے کم اتنا پتہ تو تھا کہ ایک مجنونانہ رقص جاری رکھ سکتے۔ اگر احساس کے نئے راستے تلاش کرنے کی کوشش میں کوئی دیوار ٹوٹی ہے تو مجھے محسوس ہوتا ہے کہ (آئرستانی شاعر) ڈیٹس، (اسپانوی شاعر) لورکا، (آئرستانی ناول نگار) جیمز جوئس اور —— سب سے بالا —— ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے ہاتھوں ٹوٹی ہے۔ چاہے جوئس ادب میں ایک عظیم تر ہستی ہو، پھر بھی لارنس وہاں سے آغاز کرتا ہے جہاں جوئس ختم ہو جاتا ہے۔

مگر کہا جاتا ہے کہ لارنس کو جنس کا جنون ہے اور آپ دیکھتے ہیں کہ وہ پوری شدت کے ساتھ (اس الزام

کتابیات

(اس فہرست میں لارنس کے مکاتیب کے مختلف مجموعوں کا جن کی تعداد آٹھ تک پہنچتی ہے، اضافہ کیا جا سکتا تھا مگر ہمارے کام کے خطوط کتاب ۱ اور ۹ میں شامل ہیں، اس لیے اِن آٹھ مجموعوں کو کتابیات میں شامل نہیں کیا گیا۔)

Works by Lawrence

1. Selected Literary Criticsm, ed. Anthony Beal (Originally published, 1956; HEB paperback, 1973)

2. Fantasia of the Unconscious; Psychoanalysis and the Unconscious (Originally published, 1921 & 1922; Penguin Books, 1974)

3. Studies in the Classic American Literature (Originally published, 1922; Doubleday Anchor Books, 1955)

4. Phoenix; The Posthumous Papers of D.H.L., ed. Edward D. MacDonald (Originally published, 1936; Penguin Books, 1978)

5. Phoenix II: Uncollected, Unpublished and other prose works of D.H.L., ed. Warren Roberts & Harry T. Moore (First published, 1968; Penguin Books, 1978)

6. Sex, Literature & Censorship, ed. Harry T. Moore with Introduction by H.F. Rubinstein (Heinmann Ltd. 1955)

7. Apropos of Lady Chatterley's Lover & other Essays with introduction to Lady Chatterley's Lover by Mark Schorer (Penguin Books, 1961)

8. Mornings in Mexico & Etruscun Places (Originally published, 1927 & 1932; Penguin Books, 1978)

Works on Lawrence

9. Penguin Critical Anthologies: D.H.L., ed. H. Coombes (Penguin Books, 1973)

10. D.H.L.: The Critical Heritage, ed. R.P. Draper (Routledge & Kegan Paul, 1977)

11. The Great Tradition by F.R. Leavis (Originally published, 1948; Peregrine Books, 1967)

12. D.H.L. Novelist by F.R. Leavis (Serialized in 'Scrutiny' 1952-1953; First published in bookform, 1955; Peregrine Books 1964)

13. The Common Pursuit by F.R. Leavis (Originally published, 1932; Peregrine Books 1963)

14. Anna Karenina & other Essays by F.R. Leavis (First published, 1967; Second Impression 1973)

15. The Living Principle by F.R. Leavis (Chatto and Windus, 1975)

16. Letters in Criticism by F.R. Leavis (Chatto and Windus, 1974)

17. A Selection from Scrutiny I & II ed. F.R. Leavis (Cambridge Uni. Press, 1974)

18. The Dark Sun by Graham Hough (Duckworth & Co., 1956)

19. 20th Century Views: D.H.L., ed. Mark Spilka (Prentice-Hall, 1963)

20. D.H. Lawrence: A Critical Study of Major Novels and Other Writings, ed. Andor Gomme (Harvester Press, 1978)

21. The Truth Tellers by Lawrence Lerner (Chatto & Windus, 1967)

22. The Forked Flame by H.M. Daleski (Faber and Faber, 1965)

23. D.H.L.: A Collection of Criticism, ed. Leo Hamalian (McGraw-Hill Paper backs, 1973)

24. Characters of Love by John Bayley (Chatto & Windus, 1968)

25. The River of Dissolution by Colin Clarke (Routledge & Kegan-paul, 1969)

26. D.H.L. & the Idea of the Novel by John Worthen (Macmillan, 1979)

(ان اٹھارہ کتابوں کے علاوہ لارنس پر اور بھی بے شمار کتابیں لکھی گئی ہیں۔ بلکہ دو تین کا تو موضوع ہی بطور خاص لارنس کا نظریۂ فن، تنقیدی کارنامہ اور فلسفہ ہے مگر ان موضوعات پر محولہ بالا کتابوں میں سے چند ایک کے ابواب اِن پوری کتابوں پر محیط ہیں، اس لیے ان کا تذکرہ بے حاصل سمجھا گیا)

Brief References

27. Review of 'Selected Literary Criticism: D.H.L.' by M.H. Askari (Pakistan Times: 29 September, 1956)

28. F.R. Leavis's Letter to M.H. Askari (10 October, 1956)

۲۹۔ "جزیرے" کا اختتامیہ از محمد حسن عسکری (مطبوعہ فروری ۱۹۴۳ء)

۳۰۔ "مغربی افسانے کا اردو افسانے پر اثر" مشمولہ "معیار" از ممتاز شیریں (مطبوعہ ۱۹۶۳ء)

۳۱۔ نظیر صدیقی: مکتوب بنام مترجم۔ مورخہ ۸؍ اکتوبر ۱۹۸۱ء

۳۲۔ سلیم احمد: مکتوب بنام مترجم۔ مورخہ ۶؍ اکتوبر ۱۹۸۱ء

مکتبہ
اسلوب
پوسٹ بکس ۲۱۱۹ - کراچی ۱۸

مظفّر علی سیّد

بزرگوں کا وطن اُچ شریف ہے جہاں سے یہ خاندان ضلع سیالکوٹ میں سرآہ کے مقام پر منتقل ہوا۔ سکھوں کے عہد میں اُن کے جدِ بزرگ کو جرنیل امر سنگھ اپنے ساتھ امرتسر (پنجاب۔ بھارت) لے گیا۔ بزرگوں کا پیشہ درس وارشاد اور طب تھا۔ مظفر علی سیّد امرتسر میں سیّد نوازش علی بخاری کے گھر ۱۹۲۹ء (۱۳۴۸ھ) میں پیدا ہوئے۔ تاریخی نام "مظفّر حسین" ہے۔ ورنیکلر فائنل تک ایم اے او ہائی اسکول امرتسر میں اور میٹرک تک سنٹرل ماڈل اسکول لاہور میں تعلیم حاصل کی۔ ۱۹۴۸ء میں اسلامیہ کالج لاہور سے انٹر کا امتحان پاس کیا۔ اس کے بعد گورنمنٹ کالج لاہور میں داخلہ لیا۔ بی اے (آنرز۔ فارسی) میں یونی ورسٹی میں امتیاز کے ساتھ کامیابی حاصل کی۔ ایسی ہی امتیازی کامیابی ۱۹۵۲ء میں ایم اے (انگریزی) میں حاصل کی۔ گورنمنٹ کالج لاہور میں صوفی غلام مصطفےٰ تبسم اور خواجہ منظور حسین جیسے اساتذہ سے فیض حاصل کیا۔ کالج کے زمانے میں سوندھی بزمِ ترجمہ اور مجلسِ اقبال کے جلسوں میں عملی شرکت کی۔ کالج کے رسالے "راوی" کی دو سال (۵۲ — ۱۹۵۰ء) تک ادارت بھی کی۔

ادبی سرگرمیوں کا آغاز ۱۹۴۷ء کے گردو پیش ہوا۔ اب تک تقریبًا پچاس تنقیدی و تحقیقی مقالات رسائل میں شائع ہو چکے ہیں جن کا ایک انتخابی مجموعہ زیرِ ترتیب ہے۔ نظم و نثر کے تراجم کا ایک بڑا ذخیرہ مطبوعہ و غیر مطبوعہ صورت میں موجود ہے۔ مطبوعہ و غیر مطبوعہ کلام بھی اوسط ضخامت کے دو مجموعوں کے بقدر ہے۔ محمد حسن عسکری کی فکشن پر تنقید کو مفصل مقدمے کے ساتھ یکجا کیا ہے۔ یہ مجموعہ طباعت کے لیے تیار ہے۔ دو مرتبہ کتابیں "دیوانِ غالب" اور "ندیم کے بہترین افسانے" شائع ہو چکی ہیں۔

۱۹۵۲ء سے ۱۹۵۸ء تک مختلف کالجوں (دیال سنگھ کالج لاہور، اسلامیہ کالج گجرانوالہ اور ایس ایم کالج کراچی) میں انگریزی زبان و ادب کے استاد رہے اور اب ۱۹۵۸ء سے پاک فضائیہ کے شعبۂ تعلیم سے وابستہ ہیں۔

مطبوعہ مہران پریس کراچی ۱۹۸۶ء فون نمبر ۲۱۵۶۸۵

* "لارنس عہدِ حاضر کا عمدہ ترین ناقد ہے اور کسی بھی دور کا ایک عظیم ناقد"!

—————— ایف۔ آر۔ لیوس

* "میں تو یہاں تک کہنے کی جسارت کروں گا کہ اگر آپ نے اس کے تنقیدی مضامین کا مطالعہ نہیں کیا تو آپ اپنے زمانے سے اور اُس کے تاریک لمس کی تلاش سے کوئی آشنائی نہیں رکھتے۔"

—————— محمد حسن عسکری

* "ایک ناول نگار کے بطور، میں خود کو کسی بھی سنتی جتی سے، کسی بھی سائنس دان سے، کسی بھی فلسفی سے اور کسی بھی شاعر سے بالاتر سمجھتا ہوں۔ یہ سب لوگ زندہ انسان کے مختلف اجزا کے عظیم ماہر ہیں مگر ان اجزا کی سالم صورت کا کوئی ادراک نہیں رکھتے۔"

—————— ڈی۔ ایچ۔ لارنس